BERNARDO VITTONE

E LA DISPUTA FRA CLASSICISMO E BAROCCO NEL SETTECENTO

*

ACCADEMIA DELLE SCIENZE DI TORINO

In copertina:

B. VITTONE

Cappella della Visitazione al Vallinotto.
(« Istr. Div. » tav. LXXVIII).

BERNARDO VITTONE
E LA DISPUTA FRA CLASSICISMO E BAROCCO
NEL SETTECENTO

Ritratto giovanile di Bernardo Vittone, disegnato a sanguigna e a matita. *Torino, raccolta privata.*

BERNARDO VITTONE E LA DISPUTA FRA CLASSICISMO E BAROCCO NEL SETTECENTO

ATTI
DEL CONVEGNO INTERNAZIONALE
PROMOSSO DALL'ACCADEMIA DELLE SCIENZE DI TORINO
NELLA RICORRENZA
DEL SECONDO CENTENARIO DELLA MORTE DI B. VITTONE

21-24 settembre 1970

TOMO PRIMO

TORINO
ACCADEMIA DELLE SCIENZE
1972

BERNARDO VITTONE
E LA DISPUTA FRA CLASSICISMO E BAROCCO
NEL SETTECENTO

Convegno promosso dall'Accademia delle Scienze di Torino
nella ricorrenza
del secondo centenario della morte di Bernardo Vittone
21-24 settembre 1970

PROGRAMMA

Prof. AUGUSTO GUZZO, Presidente dell'Accademia
Saluto dell'Accademia.

Prof. RUDOLF WITTKOWER
Le cupole del Vittone. Orazione inaugurale.

I. - LA DISPUTA FRA CLASSICISMO E BAROCCO NEL '700

Prof. ROSARIO ASSUNTO
Ambivalenze dell'estetica settecentesca: classicismo e barocco.

Prof. NINO CARBONERI
Il dibattito sul gotico.

Prof. ANDREINA GRISERI
Il classicismo juvarriano.

Prof. EUGENIO BATTISTI
La rivalutazione del barocco nei teorici del '700.

Prof. Arch. ALDO ROSSI
L'architettura dell'illuminismo.

Prof. Arch. VIRGILIO VERCELLONI
Origine del neoclassicismo architettonico e polemica antibarocca.

Prof. Arch. Manfredo Tafuri
Giovan Battista Piranesi: L'architettura come « utopia negativa ».

Prof. Stanislaw Wiliński
L'architettura in Polonia nel '700 fra barocco e classicismo.

II. - BERNARDO VITTONE

Prof. Arch. Sandro Benedetti
L'architettura dell'Arcadia, Roma 1730.

Dott. Werner Oechslin
La formazione romana di B. Vittone.

Prof. Henry Millon
La formazione piemontese di B. Vittone fino al 1740.

Prof. Ing. Augusto Cavallari Murat
Aggiornamento tecnico e critico nei trattati vittoniani.

Prof. Arch. Christian Norberg-Schulz
Centralità ed estensione nelle opere sacre di B. Vittone.

Dott. Werner Oechslin
Considerazioni tipologiche dell'architettura di B. Vittone.

Dott. Werner Müller
Bernardo Vittone ed il mondo stereotomico.

Prof. Marcello Fagiolo
L'universo della luce nell'idea d'architettura di B. Vittone.

Prof. Arch. Paolo Portoghesi
Vittone nella cultura Europea.

III. - DOCUMENTI ED ATTRIBUZIONI

Ing. Carlo Brayda.
Documentazioni ed attribuzioni di edifici vittoniani.

Bruno Signorelli
Vittone a Pinerolo.

Prof. NINO CARBONERI

Attribuzioni e documenti vittoniani.

Dott. AUGUSTA LANGE

Disegni e lavori per la chiesa ed il convento di S. Chiara di Torino (1742-45 e 1768).

La cappella del castello della Salza dei Cravetta a Marene (circa 1770).

Arch. UMBERTO BERTAGNA

Disegni e documenti inediti di Bernardo Vittone conservati nell'Archivio di Stato di Torino.

Arch. AMEDEO BELLINI

Un'opera sconosciuta di B. Vittone: la cappella di S. Secondo nella omonima chiesa di Asti.

Il giorno 24 settembre i partecipanti al Convegno hanno compiuto sopraluoghi e visite a costruzioni di Bernardo Vittone e di altri architetti del '700 a Montanaro, Foglizzo, Agliè, Rivarolo Canavese, Strambino, Borgomasino, Borgo d'Ale, Vercelli.

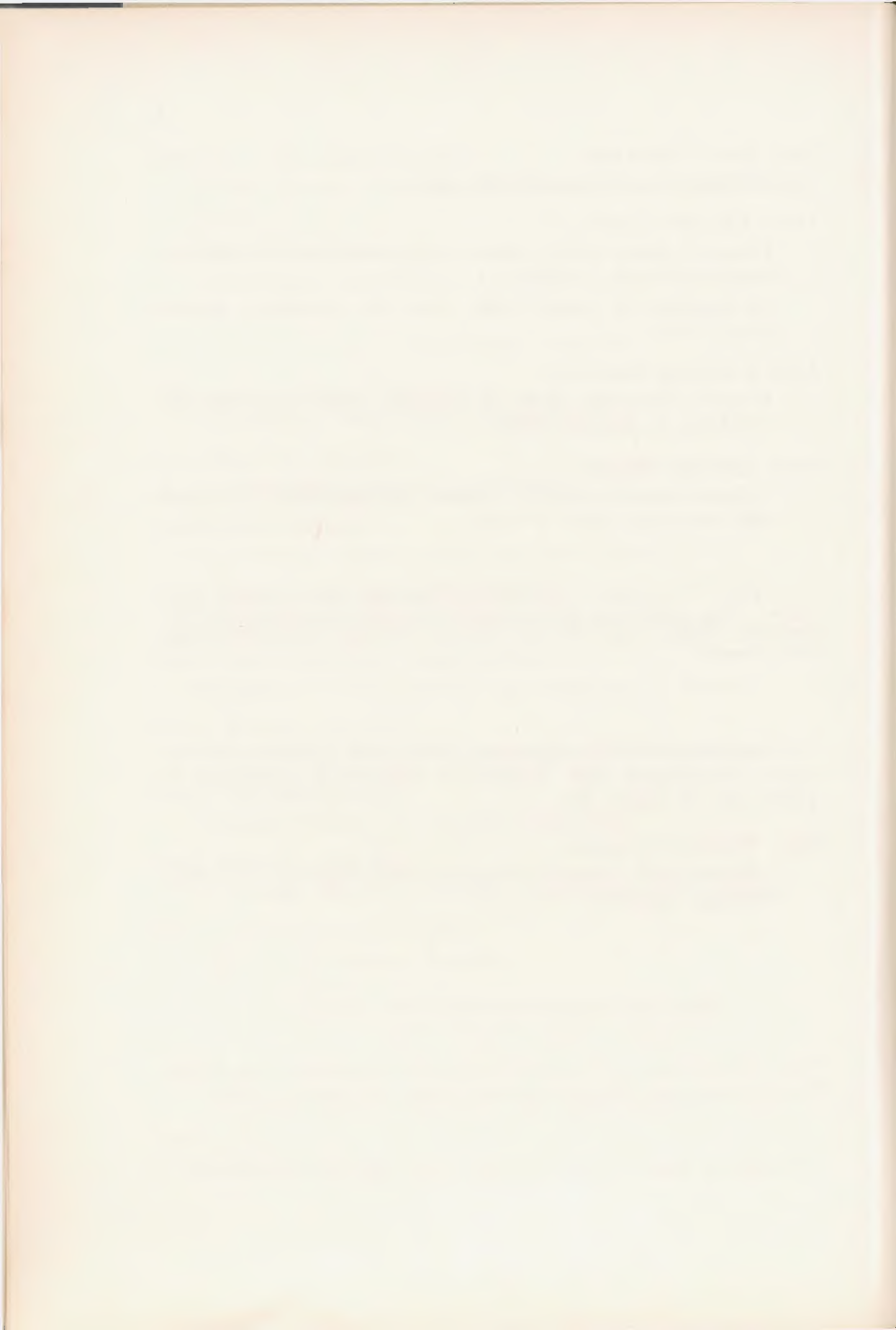
A complemento del programma svolto nelle riunioni del Convegno, l Accademia delle Scienze ha ritenuto di pubblicare in questi *Atti*, il saggio del

Dott. WERNER OECHSLIN

I disegni di B. Vittone al Musée des Arts Décoratifs di Parigi. Catalogo ragionato.

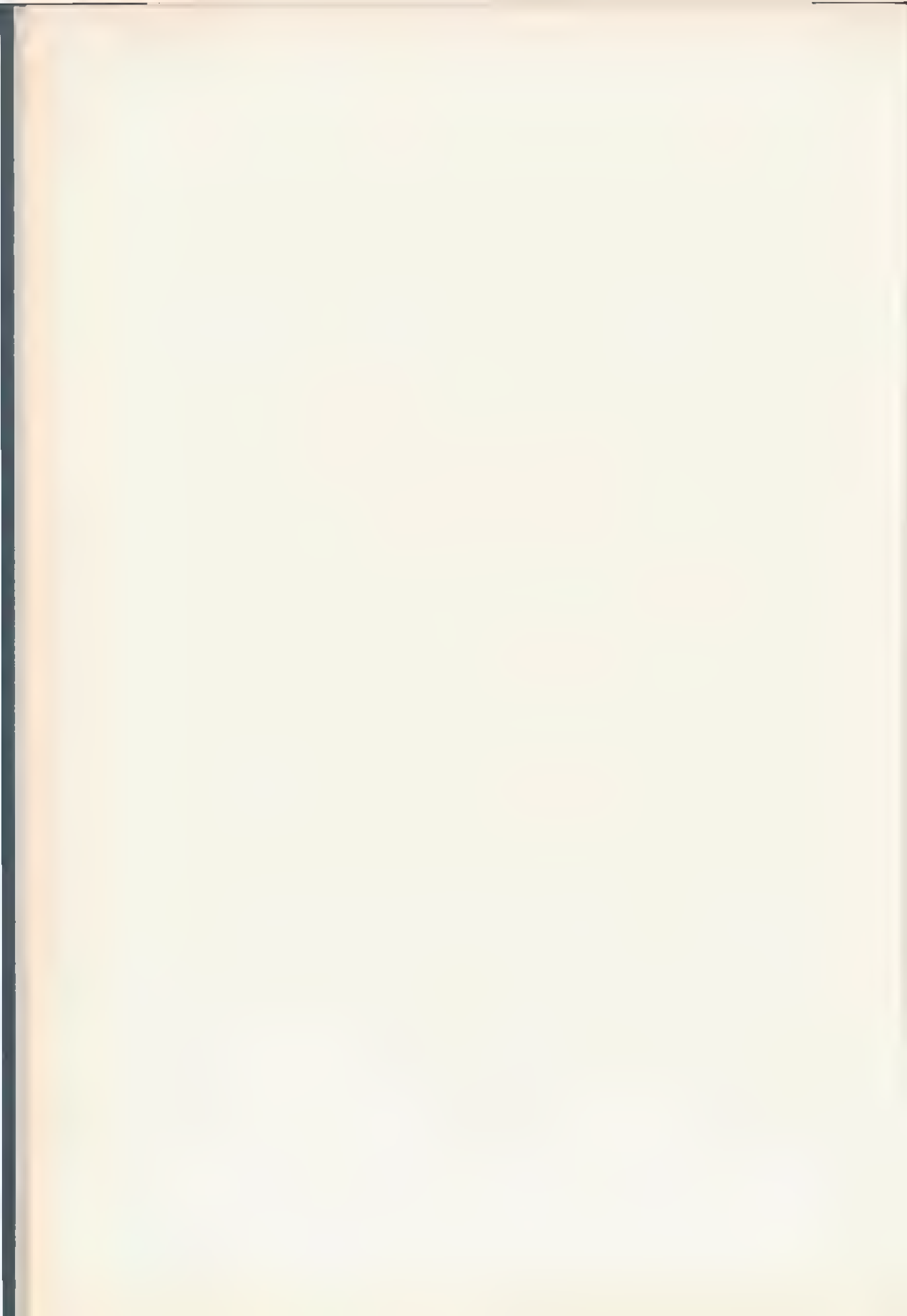
COMITATO ORGANIZZATORE DEL CONVEGNO

Prof. NINO CARBONERI; prof. LUIGI PAREYSON; prof. arch. PAOLO PORTOGHESI; prof. FRANCO SIMONE; dott. VITTORIO VIALE.

L'edizione degli « Atti » è stata curata da VITTORIO VIALE.

Alla memoria

del socio Rudolf Wittkower

dedica questi Atti

l'Accademia delle Scienze di Torino

SALUTO DEL PRESIDENTE DELL'ACCADEMIA

Eccellenza, Signori Accademici, Signori e Signore,

due settimane fa, il 7 settembre, ci riunimmo in questa bella sala per il Convegno promosso dall'Accademia delle Scienze di Torino a celebrazione del I centenario del traforo del Frejus. Ora ci ritroviamo per il Convegno che la nostra Accademia ha indetto nella ricorrenza del II centenario della morte di Bernardo Vittone.

Alta opera di ingegneria quel traforo, opere di architetto quelle del Vittone, ma non può essere un caso che Vittone si firmasse Bernardo Vittone ingegnere, e se, così scrivendo, alludeva particolarmente all'ingegnosità delle soluzioni che proponeva per le sue fabbriche, implicitamente affermava che ingegneria e architettura non sono disgiungibili. Per mio conto, su quel convegno sul traforo del Frejus e su questo convegno sul Vittone, io vedo piuttosto convergere che divergere le iniziative e già due anni addietro nel convegno sul Guarini si dovette studiare il matematico non meno che l'architetto. Non credo alle due culture di cui tanto si parla, la scientifica e l'umanistica. Può credere che si contrappongano solo chi le conosce entrambe molto di lontano. Basta avvicinarsi un poco e si tocca con mano che l'una s'intreccia con l'altra in un'unica cultura che è poi la civiltà, anzi l'umanità di un'epoca.

Reco quindi il saluto dell'Accademia delle Scienze di Torino a tutti i convenuti oggi in questa sala con lo stesso animo col quale due settimane fa ringraziai i partecipanti al convegno sul Frejus

d'aver accolto il nostro invito, e come il 7 settembre dissi che quel convegno era stato ideato, preparato e organizzato specialmente dal prof. Carlo Ferrari, insuperabile Presidente dell'Accademia sino allo scorso giugno, così ora sono lieto e onorato di dire che il presente convegno sul Vittone, come già quello sul Guarini, si deve anzitutto alla passione profonda del nostro Socio Vittorio Viale per l'arte tutta e per quella del Piemonte in ispecie. Vittorio Viale ha oggi la grande gioia e l'Accademia delle Scienze la profonda soddisfazione di presentare a voi tutti le prime copie dei due magnifici volumi sul Guarini.

Marziano Bernardi, accademico della nostra Accademia, ha consigliato a preparazione del presente convegno la lettura di due libri. Io ne ho letto uno, quello del prof. Portoghesi: me lo ha dato in lettura per qualche giorno Vittorio Viale, vi si apprendono molte cose. A un certo punto, dopo aver parlato della vita e delle idee del Vittone, il prof. Portoghesi interrompe il discorso verbale per fargli seguire una introduzione visiva al Vittone. Lì ho ritrovato certi porticati torinesi che m'avevano molto colpito e certe chiese che Vittorio Viale ci fece vedere, sole in aperta campagna, due anni fa, quando ci fece visitare un po' del Piemonte meridionale nell'itinerario guariniano — non esclusivamente guariniano — di quel settembre '68. Arrivati a Bra fummo ricevuti in Municipio e io ricordo i giri da una sala all'altra attraverso un'entrata singolarissima. Ora vedo che i giri che facevamo seguivano il movimento dato da Vittone alla parte centrale rientrante di quella sua fabbrica. Il libro del prof. Portoghesi e anche il catalogo curato da Nino Carboneri e Vittorio Viale della mostra vittoniana di Vercelli nel 1967, mettono il lettore osservatore davanti a un Vittone che disegna e lì gareggia col più estroso e ingegnoso Guarini, e ad un Vittone che modella con una sobrietà sostanziosa, in cerca di quella essenzialità che diciamo classica, in qualunque tempo si presenti. Ma queste impressioni le sentiremo, se son giuste, svolgere, e se non sono giuste, correggere, dagli studiosi specialisti di cui ascolteremo attentamente la parola; se non che nessun argomento e meno che mai questo dell'architettura vittoniana è pascolo esclusivo degli intenditori professionisti.

Il pubblico non è un estraneo quando si parla di forme fra le quali siamo lungamente vissuti educandoci a sentire come esse ci

hanno piegati a sentire. L'architettura è penetrata profondamente nel paesaggio in mezzo al quale abbiamo vissuto, giorno dietro giorno, i nostri anni, e se può sembrare che l'odierna facilità di spostamento da un luogo all'altro attenui quel radicamento profondo per cui un uomo vissuto per esempio a Firenze aveva le forme dell'architettura fiorentina come, direi, le linee di contorno della sua stessa anima, anche oggi l'assuefazione inconscia opera, quanto più sembra svagata o addirittura ribelle, la saldatura profonda tra il sentire di un uomo e le forme del luogo di cui i suoi occhi hanno percorso ogni giorno la linea.

Io vivo da quarantasei anni a Torino, tranne un breve ritorno di due anni in quella Toscana in cui a quindici anni imparai a guardare e a vedere. Così quando scrissi di architettura — e voglio rammentarlo qui per giustificare, se possibile, queste mie parole, con le quali sto ritardando l'ascolto degli insigni relatori di questo convegno —, da un'esperienza massimamente toscana e fiorentina nacquero, pur a distanza di anni, le mie pagine sul gotico in Italia. In quegli intensissimi anni capii Firenze; ma non avevo capito Genova, non avevo capito Roma, né mai avevo capito e men che mai capivo la città dov'ero nato e dove vivevo, Napoli. Poi, fra i trenta e quaranta anni, capitai a Venezia. Da allora l'ho studiata con la passione degli amori tardivi, e vorrei scriverne: quando? Come meglio ho saputo, ho fatto ammenda quando ho scritto, pur rapidissimamente, di Genova; e a Roma mi fermo a lungo davanti a quelle quinte di Piazza S. Ignazio dove il barocco trova una sua plasticità tanto più sapida quanto più è il punto d'arrivo di un'originalità così potente da diventare sobria. E Torino? Il mio affetto per Torino è documentato dal fatto che qui ho passato due terzi della mia vita, qui ho formato una scuola, qui tuttora insegno e pubblico. Juvarra lo avevo capito, la chiesa del Carmine era addirittura la mia parrocchia, di cui avevo lungamente guardato ogni particolare con ammirata partecipazione e consenso. Ora voi mi avete fatto conoscere le altre due stelle dell'architettura piemontese come ha scritto Brinckmann, Accademico della nostra Accademia dal '39 al '59, e come ha detto anche, nel suo bell'articolo su «La Stampa», Marziano Bernardi. Onore all'onesto genio di questa terra dove vivo da quasi mezzo secolo. E poiché, fondato nel 1939, l'Istituto di Filosofia della

Facoltà di Lettere dell'Università di Torino a breve distanza dal vecchio convento dei Minimi di Via Po 18, mi affezionai profondamente a quel luogo, due anni prima di lasciarlo lo descrissi in un opuscolo in cui percorsi con amore le linee di quell'ideale architettonico primo settecento che trova anch'esso una sua classicità fatta di leggiadra immaginazione e armonia.

Ciò mi riusciva tanto più agevole in quanto, il '700 avendo percorso, a un certo momento, le stesse vie di tutta Italia, io ritrovavo a Torino forme simili a quelle che avevo sempre viste e infine avevo imparato ad amare nella chiesa gentilizia, anch'essa primo '700, della mia famiglia e nel palazzo settecentesco ora in miseranda rovina. Ma queste sono malinconie; non con malinconia, ma con profondo rispetto per Torino e con la radicata convinzione che la nostra Accademia svolgerà un forte lavoro a cui corrisponderà un forte avvenire degno della gloria dei suoi grandi tempi, dichiaro aperto il Convegno promosso dall'Accademia delle Scienze di Torino in ricorrenza del II Centenario della morte di Bernardo Vittone.

PROF. AUGUSTO GUZZO

Rudolf Wittkower

LE CUPOLE DEL VITTONE

Due anni or sono, molti di noi — forse, addirittura, il maggior numero — eravamo riuniti qui per il Convegno su Guarino Guarini. Era quella la prima volta, che io sappia, che l'Accademia delle Scienze di Torino ospitasse una simile iniziativa. Il lavoro preparatorio era stato meticolosamente svolto dal Presidente dell'Accademia con i suoi collaboratori, e in special modo con incessante solerzia dal dott. Vittorio Viale, amico illustre, venerato e caro, verso il quale il nostro débito è grande anche questa volta. Il successo del Convegno su Guarini, zeppo di nozioni nuove e stimolanti, stuzzicò l'appetito degli intervenuti, e sono sicuro di parlare a nome di tutti esprimendo la nostra riconoscenza agli amici torinesi che, con rinnovata léna, senza sottrarsi a nessuna fatica, si sono sobbarcati l'organizzazione di un nuovo incontro, con tutta l'immensa mole di lavoro che comportano tali imprese.

Quando finalmente, dopo preparativi metodici durati lunghi mesi, il programma dell'attuale Convegno fu diramato, penso che tutti, come me, saranno stati colpiti dall'ampiezza di visione, dalla cura di non tralasciare nulla che contasse, dalla ponderatezza, con le quali era stato affrontato l'argomento che si voleva trattare. Una simile preparazione sarà certo garanzia, anche questa volta, dell'ottima riuscita dell'incontro.

Era quasi pacifico che al Convegno su Guarini, ne seguisse uno su Bernardo Vittone. E non dimentichiamo l'esca del centenario! — infatti si dà il caso che il 1970 è il secondo centenario della morte di Vittone: questa, perciò, è un'occasione appropriata per riconoscere autorevolmente e, direi, quasi con una certa solennità, la reintegrazione di Bernardo Vittone nella stima del pubblico dotto, e anche, senz'altro, del pubblico.

Al Convegno su Guarini del 1968 gli organizzatori vollero che fossi io a tenere l'orazione inaugurale, e ora, rièccomi davanti a

voi nella stessa veste! Posso assicurarvi che sono del tutto consapevole del doppio onore accordatomi, onore che attribuisco — è certo questa la mia credenziale — al fatto che, più di trent'anni fa, ispirato dal lavoro del compianto Brinckmann, scopersi Vittone e fui il primo ad introdurlo nel mondo angloamericano. Quando per la prima volta parlai in pubblico su Vittone all'Università di Londra 25 anni fa, nessuno dei miei colleghi, nemmeno gli specialisti di storia dell'architettura, ne aveva mai sentito il nome. Da allora, da quei tempi ormai lontani, la situazione è mutata al punto da essere irriconoscibile. Fra le molte rivalutazioni del Sei e Settecento che si sono avute dall'epoca postbellica in poi, la stella di Vittone ha compiuto un'ascesa veramente straordinaria. Ormai non solo esiste su di lui una letteratura in rapido continuo aumento, nella quale per ora primeggiano l'eccellente monografia di Paolo Portoghesi del 1966, e il bellissimo catalogo — autori Carboneri e Viale — della mostra vittonesca di Vercelli del 1967, ma Vittone è entrato nelle aule universitarie come parte del regolare curriculum. Infatti ho parlato con molti studenti che si erano recati a Chieri, a Bra, a Grignasco, e a svariati altri paesini o cittadine del Piemonte, con l'unico scopo di studiare le singolarissime chiese di questo architetto.

Vittone fu un costruttore di chiese continuamente e in tutta sincerità esaltato da visioni sublimi, sempre rinnovantisi. È una vera fortuna che i contemporanei abbiano capito ove stesse il suo forte, visto che i pochi palazzi che costruì (pochi in confronto agli edifici sacri) hanno un interesse puramente marginale, e non gli avrebbero mai procurato la posizione prestigiosa di cui oggi gode. Tornando invece alle chiese, esistono sufficienti pezze d'appoggio per asserire che in generale gli veniva data carta bianca per realizzare le sue idee, e ciò dimostra che il clero con il quale aveva a che fare — spesso gente semplice e di scarsa cultura in fatto d'arte — aveva però l'umiltà, la modestia, e anche l'intelligenza, di lasciare che il genio tracciasse liberamente la sua rotta arcana. Le chiese di Vittone sono quasi tutte a pianta centrale, e a questo tema, il più nobile che vi sia nell'architettura italiana, l'artista dédica tutta la sua passione, e forse in quel tema la sua passione si esaurisce. Era completamente assorto nel proseguire la grande tradizione — quella stessa alla quale, sulla scìa del Brunelleschi, avevano dato molta parte della loro energia creativa uomini che si chiamano Alberti, Bramante, Palladio, Bernini, Borromini, Guarini, Juvarra; e a questi nomi se ne potrebbero aggiungere molti altri.

Ricordo nitidamente la prima volta che vidi le chiese del Vittone. L'impressione immediata fu di attonita meraviglia e quasi d'incredulità. In Italia non si era mai visto nulla di simile. Da dove venivano, com'erano nate, com'era possibile che fossero nate, queste straordinarie architetture? — qual era il loro significato, e dove voleva arrivare il loro ideatore? A qualcuno di questi interrogativi non fu difficile di trovare la risposta: il carattere specificamente piemontese degli edifici risultava evidentemente da una sintesi di elementi guarineschi e juvarriani, la quale tuttavia non forniva che la materia prima, le premesse dalle quali Vittone traeva le proprie soluzioni. È chiaro che Guarini e Juvarra furono gli architetti che maggiormente fecondarono la sua mente e la sua fantasia. Ma visitando le chiese ad una ad una, sentiamo crescere in noi, vivissimo, un senso di partecipazione, di comprensione, per quel che vi è di peculiare nel suo linguaggio architettonico. Tosto ci rendiamo conto che l'incanto magico di quelle strutture risiede soprattutto nelle formulazioni, sempre nuove, sempre personalissime, che Vittone dà del problema cupolare. Infatti a chi visita le chiese vittonesche succede sempre per prima cosa di guardare in su e scrutare la cupola, chiedendosi quali sorprese l'architetto gli avrà ammannito. Credo di affermare una verità di validità generale, non solo nel mio caso particolare, quando dico che nelle sue chiese si studia prima la cupola, perché, anche senza un'analisi razionale, a ognuno appare chiaro che la cupola è sempre l'elemento in cui converge e si accentra l'interesse delle creazioni del Vittone. A questo proposito si noti che nel suo *Vittone* è sembrato necessario a Portoghesi dedicare due terzi delle illustrazioni dell'*Introduzione visiva* a vedute, complete o parziali, di cupole, per poter dimostrare in modo adeguato (cito le sue parole) « il valore che Vittone dà alla cupola come elemento risolutivo dell'organismo ».

Non pare quindi fuori di luogo in questa orazione inaugurale propinare qualche commento sulle cupole del Vittone. Sapendo quanta importanza egli vi annetteva, ci si aspetterebbe di trovare espresse nei suoi scritti le sue opinioni sull'argomento. Cercherò quindi di chiarire per primo questo punto. Tutti conosciamo i due libri del Vittone, le *Istruzioni elementari*, pubblicate nel 1760, e le *Istruzioni diverse*, che uscirono nel 1766. Per quanto lunghi, anzi lunghissimi, questi trattati non contengono nemmeno un capitolo sulle cupole. A Vittone piaceva stendere le sue idee in forma di trattato, e in questo, come in tante altre caratteristiche, non faceva che continuare la tradizione degli architetti umanisti.

Ma, a prescindere dalle due opere pubblicate, aveva anche altri progetti letterari, che sembra fossero in parte realizzati e pronti per la stampa. Poiché non credo che sia prevista nel programma del nostro Convegno una discussione di queste sue pubblicazioni progettate, vorrei inserire io qualche parola su di esse, però senza scostarmi troppo dal mio tema. Secondo i miei calcoli, Vittone avrebbe avuto allo studio sei scritti diversi. Di una sua compilazione delle leggi, ricavate dal *Corpus Iuris Civilis* di Giustiniano, riguardanti l'edilizia (sia urbana che rurale) e il rifornimento idrico, era pronto il manoscritto; egli stesso vi fa riferimento nella prefazione alle *Istruzioni diverse*, dicendo « già tengo in appresto » l'opera completa. Dopo la sua morte, troviamo un altro riferimento al manoscritto nell'inventario (pubblicato molti anni or sono dal prof. Rodolfo) (1) con il titolo « Leggi e Dottrine Legali concernenti gli Edificj, i Fondi, e la condotta delle acque ».

Lo stesso inventario cita un secondo manoscritto intitolato « Discorsi Teatrali sopra la disposizione delle cose più bisognevoli per le operazioni da farsi ne' medesimi, e del modo di praticarle ». Inoltre il prof. Pommer ha pubblicato un documento del 6 dicembre 1773 (2) che riguarda una contesa fra gli eredi di Vittone e in cui sono elencate altre quattro opere letterarie, le quali, si sostiene, furono « omesse » dall'inventario stesso dopo la morte di Vittone (in questo caso per « inventario » s'intende quello lunghissimo pubblicato da Portoghesi) (3). Si specifica che i quattro manoscritti erano « un trattato sulla natura del moto locale dei gravi »; una descrizione di varie considerazioni riguardo l'èstimo dei Beni stabili; un trattato concernente la resistenza, che i legni fanno ad essere spezzati; e in fine un soggetto, forse, di maggior interesse e profitto: un manoscritto che tratta delle regole circa la curvatura delle Cèntine per la costruzione delle Cupole.

Tutti questi manoscritti furono, così ci è detto, esclusi dall'inventario perché, a quell'època, erano presso l'architetto Gianni Battista Galletto di Carignano che avrebbe dovuto aiutare a curarne la preparazione per la stampa. Il Galletto, come forse ricorderete, aveva collaborato alle *Istruzioni diverse* del Vittone,

(1) Giacomo Rodolfo, *Notizie inedite dall'Architetto Bernardo Vittone*, « Atti Soc. Piemon. Archeologia e Belle Arti », XV, 1933, p. 450.

(2) Richard Pommer, *Eighteenth-Century Architecture in Piedmont*, New York 1967, p. 262.

(3) Paolo Portoghesi, *Bernardo Vittone*, Roma 1966, pp. 237 ss.

essendo autore del capitolo « Istruzioni armoniche, o sia Breve Trattato sopra la natura del suono »; inoltre per vent'anni (dal 1750 al 1770) era stato fedele assistente del Vittone.

Vi ho voluto leggere questo elenco degli scritti che Vittone aveva in cantiere e forse già pronti nel cassetto, perché, a guardar bene, ci dicono molte cose su di lui. Dal nostro punto di vista, a sentire gli argomenti si proverà magari un certo senso di delusione. Ma quella loro natura tecnica e circoscritta e il loro orientamento severamente scientifico si addicono a una mente tipicamente settecentesca, tutta volta all'indagine razionale. Dalle *Istruzioni diverse* sappiamo che Vittone aveva una particolare predilezione e ammirazione per Newton. I manoscritti perduti provano senza ombra di dubbio che i suoi interessi erano vari e spaziavano a largo raggio (anche se i problemi di cui si occupava erano chiaramente circoscritti), e che egli non si limitava affatto a considerare solamente problemi puramente architettonici, né tanto meno soltanto i problemi delle cupole! Quando finalmente, tra gli scritti di Vittone, ne scopriamo uno dedicato alle cupole, vediamo (se ho ben capito il titolo che ci è stato tramandato) che è un trattato sulla statica delle varie curvature di cupola. Ecco, quindi, che dai titoli di trattati perduti emerge una visione più chiara di Vittone nel suo aspetto di perito tecnico, ossia d'« ingegnere » come a lui piaceva qualificarsi. In altre parole, « egli », come ha detto Portoghesi, « subordina le scelte estetiche a una vigile coscienza tecnica ». Cosa non daremmo per avere quel suo trattato sulle cupole, nonché gli altri suoi scritti! e non posso rassegnarmi a credere che siano tutti persi per sempre.

Maggiori lumi sul pensiero di Vittone si possono ricavare dalle *Istruzioni diverse*, studiando le descrizioni che egli vi dà delle sue proprie opere. Una sola volta, che io sappia, nel caso di una particolare struttura cupolare, Vittone alza un lembo del sipario impenetrabile che maschera la sua logica emotiva o, se preferite, simbolica. Ho in mente uno dei suoi primi capolavori, il Santuario della Visitazione di Maria a Vallinotto, vicino a Carignano, cominciato nel 1738 e finito nel '39. Vittone scrive che « nell'interno [la chiesa] è ad un Piano solo, che sormontato va da tre Volte l'una sovra l'altra esistenti, tutte traforate, ed aperte; così che luogo ha la vista di coloro, che si trovano in Chiesa, a spaziare per li vani, che esistono fra esse, e godere in tal modo coll'aiuto della luce, che vi s'intromette per mezzo di Finestre internamente non apparenti, la varietà delle Gerarchie, che gradatamente crescendo vi si

rappresentano in esse Volte, e sino alla sommità del Cupolino, ove espressa vedesi la Santissima Triade » (1).

Da questa descrizione risulta con lucida evidenza che la triplice volta, creazione architettonica senza precedenti, non può essere spiegata semplicemente come una fusione sperimentale di due tipi guarineschi di cupola, e cioè come una fusione della cupola traforata con nervature intersecantisi, e della solida calotta sferica illuminata indirettamente con alla sommità l'occhio aperto. Causa, scopo ed essenza della soluzione vittoniana sono il significato uno e trino della triplice volta. Ossia Vittone volle la struttura fatta di tre volte, perché queste simboleggiano il mistero della Trinità, che infatti appare dipinto sul cupolino della lanterna. La triplice volta, illuminata da fonti di luce invisibili, serve a creare un'illusione di altezza immensa — illusione che funziona solo in ragione delle gerarchie dipinte di angioli, che Vittone (ce lo racconta lui) avrebbe desiderato apparissero in uno scorcio prospettico digradante (« ma la fretta dell'esecuzione ... non permise, che intieramente riuscisse il desiderato effetto dell'Opera ») —. Perciò, in quest'opera dei suoi verdi anni, non è possibile scindere la costruzione della cupola dalla decorazione pittorica di essa: gli affreschi sono una componente essenziale del significato intrinseco della triplice cupola.

Nessun'altra descrizione negli scritti pubblicati del Vittone, nessuna come questa che concerne il Santuario di Vallinotto, ci parla in modo così significativo. Ma nelle frasi che riguardano la Chiesa di S. Chiara a Bra, databile al 1742, troviamo almeno qualche osservazione interessante e rivelatrice. Vittone spiega che, dalle gallerie sopra alle cappelle, le monache di S. Chiara potevano « godere per ogni parte della vista della Chiesa. La volta è doppia, e per quattro grandi aperture, che formate sonosi ne' quattro principali campi dell'inferiore alla vista presentansi di chi sta in Chiesa le Pitture esistenti nella volta superiore » ... (2). S. Chiara, apice supremo di molti capolavori, è, in un certo senso, la continuazione logica della problematica impostata a Vallinotto. In S. Chiara Vittone ricorre a due calotte, una sopra l'altra, e con questo accorgimento riesce a creare un simbolo dell'infinità dei cieli, dimora degli angeli e delle anime beate. È questo il concetto che indusse Vittone a scegliere la forma strutturale che vediamo qui realizzata. Ma senza i dipinti della volta superiore che s'intra-

(1) *Istr. diverse*, p. 186.
(2) *Ibid.*, p. 185.

vedono attraverso le quattro grandi aperture di quella inferiore, non sarebbe possibile, per chi guarda, rendersi conto del significato dell'originalissima invenzione architettonica. È importante notare che in generale lo spettatore non si accorge minimamente che, per ottenere l'effetto voluto, siano stati necessari una doppia calotta e un sistema d'illuminazione assai raffinato. Tutt'al più, volgendo lo sguardo in alto, avrà la sensazione che gli spazi della parte costruita e il cielo siano separati da un tenue sottilissimo diaframma. Ripensando alle poche parole dedicate da Vittone a come, in concreto, era congegnata questa volta e all'effetto che doveva produrre, non si può far a meno di concludere che qualcosa lo trattenesse dallo spiegare gli attributi intangibili delle sue concezioni artistiche, le sue intenzioni simboliche ed emotive, davvero sublimi; del resto, è tesi che si può sostenere che sia sovente inesprimibile ciò che esce dal calderone della creazione artistica. Mantenendo fede allo spirito d'indagine preciso e razionale in cui credeva, Vittone portò con sé nella tomba il segreto del suo pensiero più intimo, e lasciò che noi, a due secoli dalla sua morte, cercassimo di scoprire e formulare quei suoi più profondi motivi che tanto a lungo sono rimasti sepolti sotto le incrostazioni della generale indifferenza.

Sembra quasi superfluo riferire ulteriori citazioni dalle *Istruzioni diverse*. Vorrei soltanto segnalare alla vostra attenzione il fatto che, nelle sue altre descrizioni di edifici, Vittone non nomina mai la cupola. Per esempio, nel leggere le sue osservazioni sulla Chiesa di S. Gaetano e il Convento dei Teatini a Nizza, sorge spontanea una reazione di stupore. In quello splendido tempio, costruito nel 1744, Vittone sviluppò l'idea delle gallerie di cui si era servito per la prima volta in S. Chiara, ma, mentre parla moltissimo dell'abile disposizione planimetrica del convento, per la chiesa non ha che il seguente commento laconico: « una piccola, ma assai comoda Chiesa a cinque Altari con Presbiterio, e Coro ad essa proporzionati » (1). In fine, a me sembrano ancora più indicative le sue considerazioni riguardo a S. Croce a Villanova di Mondovì, eretta nel 1755. Leggiamo che i suoi committenti, i Confratelli Disciplinanti, espressero il desiderio « che formato venisse loro un Vaso dotato di nuovità, e di scherzosa vaghezza, senza però che fosse per riuscir loro di troppo sensibile dispendio », e questo, egli dice, « fu il motivo, che m'indusse a lasciar da parte ogni sorta di Cupole ».

(1) *Ibid.*, p. 175.

Quindi descrive i vari accorgimenti che insieme « formano la principale Volta di questa Chiesa » (1).

Ecco, dunque, che Vittone denomina l'elemento cupolare di questa chiesa « volta », e lo contrappone a una « cupola ». Naturalmente, dal punto di vista suo, aveva perfettamente ragione. Negli anni formativi, in gioventù, aveva assimilato l'interpretazione romana della cupola. Per lui, come per tutti gli architetti italiani del Sei e Settecento, i grandi esempi di chiesa con cupola erano S. Pietro, S. Agnese in Piazza Navona, Santi Martina e Luca, e in più qualche altro edificio quasi altrettanto eccelso.

Tutti conosciamo le varie esercitazioni vittonesche nello stile romano maestoso. Tali progetti sono stati passati in rassegna di recente nel *Catalogo* di Carboneri e Viale, e, più ampiamente, nell'articolo pubblicato da Werner Oechslin nel « Bollettino d'arte » (2). È caratteristico del loro autore che appartengano a questo filone sia il disegno del 1732 per una chiesa, che fa parte del progetto vincente presentato da Vittone al Concorso Clementino dell'Accademia di S. Luca, sia quel progetto che (e di questo Oechslin ha potuto fornire le prove) fu il suo *saggio d'abilità* consegnato il 6 aprile 1733 « in obbligo atteso la ammissione fatta nella di lui persona nel grado di accademico di merito ». Oechslin è riuscito a snidare, presso l'Accademia di S. Luca, il progetto originale; e vediamo che l'alzato, salvo per qualche insignificante modifica di stile, concorda con la nota incisione (fig. 1) che Vittone pubblicò nelle *Istruzioni elementari*, e che prima non si è potuto né datare, né identificare. Io non penso che Vittone abbia creato questi disegni in uno spirito di scettico opportunismo, preoccupandosi unicamente di aderire ai canoni di un conformismo accademico. In realtà, idealmente, egli è tornato col pensiero molte, molte volte, alla soluzione S. Pietro-S. Agnese-Superga. Disegni che si rifanno a questi modelli si trovano, infatti, negli album del Musée des Arts Décoratifs: e soprattutto esiste il progetto per il grande duomo che si è voluto porre in relazione con la Chiesa di S. Giovanni a Carignano, oltre che col Duomo di Torino (fig. 2), sebbene Vittone abbia dichiarato esplicitamente che l'idea del duomo fu « da me per mera mia soddisfazione escogitata » (3). In

(1) *Ibid.*, p. 182.

(2) Luglio-Settembre 1967, pp. 167 ss.

(3) *Istr. diverse*, p. 188. Dirò, per inciso, che ritengo Portoghesi abbia visto giusto, riconoscendo in questo progetto l'influsso di S. Paolo di Londra; persino l'idea di un portico con gigantesche colonne corinzie può ben darsi venga di

conclusione, si ha motivo di ritenere che, quando creava su scala monumentale, Vittone desiderasse spontaneamente mantenere una linea tradizionalista, dalla quale ancora s'irradiava un insuperabile prestigio. Per fortuna, la creazione di una chiesa di dimensioni monumentali fu un problema che Vittone non si trovò mai a dover risolvere; fu quindi libero di scrollarsi di dosso il potere avvincente della tradizione che lo avrebbe legato, di distogliere la sua energia creativa dal tipo di cupola che allora era di prammatica, e di darsi tutto, anima e corpo, a studiare soluzioni nuove, anzi rivoluzionarie, per la volta. In un certo senso, le strutture del suo primo periodo, prima del, e intorno al, 1740, non sono che il preludio delle grandi scoperte degli anni intorno al 1745. Ma l'architettura del primo periodo è già di per sé sufficientemente notevole. Vorrei tornare indietro un momento e aggiungere qualche altra osservazione specifica su S. Chiara a Bra (fig. 3). La volta sembra reggersi in un equilibrio precario su quattro piloni che svettano altissimi sopra a due piani. Al livello inferiore i piloni sono fronteggiati da lesene corinzie abbinate; a quello superiore da un ordine di colonne, che si prolungano nelle massicce costolature, anch'esse abbinate, della volta. In questo modo una sola linea congiunge piloni e volta, partendo dalla base e andando su su, ininterrottamente, fino in vetta. Della volta, intesa in senso tradizionale, poco rimane: essa si riduce a quattro vele quasi divorate dai quattro archi, piuttosto alti, delle gallerie, e da quattro grandi aperture.

Dal punto di vista strutturale l'edificio si regge esclusivamente sui quattro fortissimi piloni; infatti starebbe in piedi anche se fosse smantellato il guscio sottile delle pareti che racchiudono i quattro lobi della pianta. In Italia questa costruzione a scheletro era pochissimo adoperata; sua patria è la Germania: lì era di casa, ed è lì, a parer mio, che ebbe origine. Il punto di rottura con l'avita tradizione italiana va ricercato nelle opere di Juvarra — non, però, nella chiesa di Venaria Reale, e nemmeno nella Basilica di Superga, ma nel progetto, di poco posteriore, per S. Raffaele, e anche in quelli ancora più tardi per il Duomo Nuovo e per il grande salone di Stupinigi —. In tutte queste architetture di Juvarra, la volta è svalutata per dar risalto alla membratura « a scheletro », il cui verticalismo rievoca la concezione gotica del costruire. Superfluo, poi, ricordare che in quegli anni Vittone subì anche il fascino della formulazione juvarresca delle gallerie, altro ele-

---

li. Vittone conosceva certamente S. Paolo, perché sappiamo che nella sua biblioteca aveva il *Vitruvius Britannicus* di Colin Campbell.

mento che fa parte del repertorio edilizio tedesco, piuttosto che di quello italiano. Ma la cupola traforata oltre i cui fori si vedono le pitture — questa è invenzione prettamente vittoniana. Qualche anno fa scrissi e stampai che sembrava esserci un nesso assai stretto tra la formulazione che Vittone dà di questa sua idea e gli affreschi a quadratura sull'interno della cupola della Consolata, dipinti da Giambattista Alberoni su bozzetti di Giuseppe Bibiena con figure di Crosato; tali affreschi furono eseguiti nel 1740, poco prima che Vittone progettasse la chiesa sua. Vorrei ora aggiungere che non è raro trovare sulle volte quadrature che abbiano perforazioni *finte*, attraverso alle quali si ha l'illusione di vedere lo svolgersi di scene bibliche. Desidero adesso mostrarvi un ultimo esemplare piemontese, la chiesa di S. Giuseppe a S. Damiano d'Asti (fig. 4), che fu finita di costruire nel 1715. Gli affreschi della cupola, di Giovan Battista Pozzo, probabilmente un poco posteriori a questa data, convalidano la mia tesi (1). Traducendo in realtà architettonica simili effetti della pittura quadraturista contemporanea, Vittone trascende le convenzioni del suo tempo, segno del suo lucido arditissimo spirito d'indipendenza e della sua genialità indagatrice.

Che Vittone abbia avuto rapporti, diretti o indiretti, con il Nord, a me pare innegabile. In Germania, infatti, le alte cupole italiane, appoggiate su tamburi, non attecchirono mai veramente. Ma, come dicevo più sopra, io credo che la prima volta di tipo tedesco che coprisse organicamente i piloni d'appoggio, Vittone l'abbia conosciuta per il tramite di Juvarra. Tuttavia, nonostante le affinità strutturali fra certi esempi nordici e S. Chiara a Bra, la soluzione vittonesca con volta traforata e doppia calotta, ha pure (come abbiamo visto) un'ascendenza italiana, distinta da quella germanica. A ciò si aggiunga che le volte realizzate da Vittone in seguito, si allontanarono sempre di più dall'evoluzione che intanto si avverava nel Nord. I problemi nuovi formulati da Vittone negli anni intorno al 1745 maturarono lentamente. Già relativamente presto aveva capito che, per operare un radicale cambiamento nella costruzione delle volte, bisognava cominciare con un ripensamento dei pennacchi, elemento fondamentale della struttura cupolare tradizionale. In fondo, quando Borromini, in S. Carlo alle Quattro Fontane, aveva messo in dubbio la tradizione e posto

(1) Un esempio non piemontese, gli affreschi nel Capitolo di S. Marta a Genova con quadratura di Giovan Battista Revello e figure di Jacopo Antonio Boni, dimostra quanto fossero comuni, nelle opere dei quadraturisti, scene viste attraverso ad « aperture ».

dei bassorilievi con pesanti cornici ovali nei pennacchi, era ritornato indietro alla Sagrestia Vecchia del Brunelleschi. Passò una generazione, e Guarini, nella Cappella della Santissima Sindone, ove abbondano le contraddizioni, aprì nei pennacchi grandi finestroni rotondi; fu da questa audacissima trovata che Vittone prese lo spunto. E infatti, come già osservò Portoghesi, il motivo delle finestre nei pennacchi lo troviamo in alcune chiese e in qualche disegno del Vittone intorno al 1740: con particolare evidenza esso appare nella Chiesa di S. Luigi Gonzaga a Corteranzo (ricco di reminiscenze guarinesche), nel progetto per la Chiesa di S. Chiara ad Alessandria (che non fu costruita), e a S. Bernardino a Chieri.

È doveroso ricordare che, a S. Bernardino, Vittone aveva le mani un po' legate, poiché esisteva già un edificio con pianta a croce greca; perciò la sua architettura ha qui un aspetto, per lui, insolitamente tradizionale. Ma, praticando aperture nei pennacchi (dalle quali s'irradiano fasci di luce smagliante proprio in una zona che, di norma, nelle chiese è tetra o scarsamente illuminata), e alzando le volte che coprono i bracci della croce greca molto più su degli archi dell'intersezione dei bracci, si ottiene un effetto di strana leggerezza, come se la cupola galleggiasse nello spazio, senza peso.

L'anno 1744 segna l'inizio di una via assolutamente nuova — che si sostituisce agli esperimenti anteriori e li eclissa. È di quell'anno il progetto per l'Ospizio di Carità a Carignano, la cui costruzione fu completata nel 1749. La cappella al centro del complesso ha ancora un'intersezione tradizionale dei bracci, con pennacchi fra gli archi, sopra ai quali, però, non c'è più il solito anello ininterrotto; invece la parte superiore di ogni pennacchio è scavata e nella profonda insenatura contiene una grande finestra, mentre lo strano incavo si prolunga verso l'alto, traversando quella che potremmo chiamare una ridottissima zona-tamburo, e proseguendo fin su nella cupola. È evidente che questo nuovo motivo non solo rese possibile inondare di luce l'interno della cupola, ma fece sì che le tre zone — dei pennacchi, del tamburo e della cupola — formassero un tutt'uno, come non era mai accaduto. L'invenzione aveva possibilità stupende, e di colpo diventavano realizzabili soluzioni cupolari che fino ad allora nessuno si era mai sognato.

A ciò che hanno detto altri studiosi riguardo alle scavature sopra i pennacchi, ho poco da aggiungere. Si tratta di un elemento di una così fondamentale e così vistosa importanza per tutta l'opera della maturità di Vittone, che inevitabilmente l'attenzione di

ognuno vi si sofferma. In conclusione daremo una rapida occhiata a tre ultimi esemplari. Il Presbiterio di S. Maria di Piazza a Torino, databile fra il 1751 e il 1754, è più complesso della cappella dell'Ospizio, sebbene anche qui la forma originale dei pennacchi e dell'anello siano ancora riconoscibili. La disposizione delle finestre del tiburio ripete la forma quadrangolare del quadrato di base, e poiché sopra ad ogni pennacchio vi sono ben due finestre, l'una ad angolo retto rispetto all'altra, le finestre in questa zona sono dodici, mentre i piloni fra di esse costituiscono un ottagono regolare, che si iscrive nella regolare forma a stella della volta, essa pure ottagonale.

Il mio prossimo esempio è S. Maria Maggiore a Mondovì (fig. 5), che fu bombardata durante l'ultima guerra. Ho potuto procurarmi una illustrazione della chiesa come era prima della guerra. Sebbene la partecipazione vittonesca non sia sicurissima, si vede che i pennacchi e i « veli » della cupola erano stati unificati in grandi nicchioni. La manifestazione più matura di questa idea si trova in S. Croce a Villanova di Mondovì (fig. 6), eretta nel 1755. Il quadrato di base della cupola reca archi eccezionalmente alti e larghi. Allargando e ampliando la scavatura cavernosa nella zona dei pennacchi, il carattere originale di questi ultimi e il loro significato non sono quasi più riconoscibili. E qui Vittone ancora una volta trovò una maniera nuova di trasformare il quadrato dell'intersezione di base nell'ottagono della cupola. La forma regolare della volta protende, per così dire, tentacoli che abbracciano la struttura sottostante. Le vecchie divisioni e denominazioni — arco, pennacchio, tamburo, cupola — non hanno più nessun significato. Edifici come questi non si misurano alla stregua delle altre costruzioni: sono un metro a sé, e non se ne conosce l'eguale, né in Italia, né fuori d'Italia.

Sia ben chiaro: quando Vittone ebbe raggiunto la sua piena maturità, gli dèi del primo quindicennio della sua carriera (Borromini, Guarini, Juvarra) sparirono dietro le quinte, e le sue visioni, ormai libere ed autonome, inseguivano e davano corpo, con fantasia mai insterilita, a formulazioni sempre nuove dell'architettura cupolare e dei suoi problemi.

Fig. 1. – Vittone. Tempio, da *Istruzioni elementari*, LXXV.

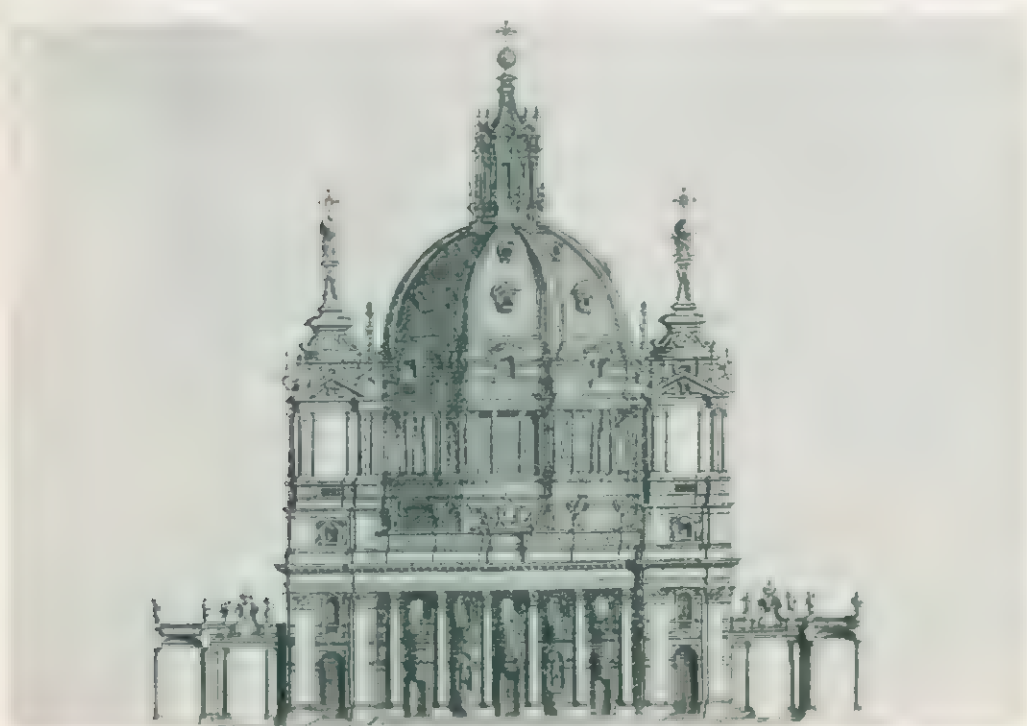



Fig. 2. – Vittone. Un Duomo, da *Istruzioni diverse*, LXXXVII.

Fig. 3. – Bra. S. Chiara. Voltone.

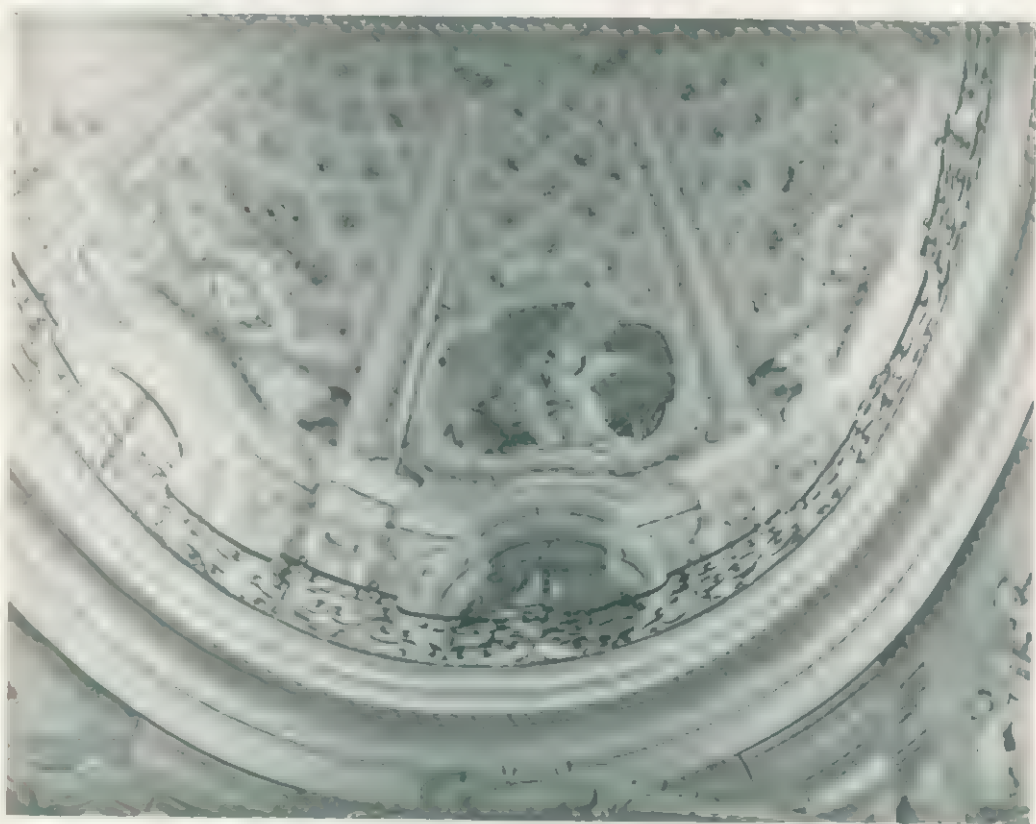



Fig. 4. – S. Damiano d'Asti. S. Giuseppe. Affreschi della cupola, 1715. Dettaglio.

Fig. 5. - Mondovì. S. Maria Maggiore, prima della distruzione.

Fig. 6. – Villanova di Mondovì. S. Croce, 1755. Da *Istruzioni diverse*, LXV.

I

LA DISPUTA FRA CLASSICISMO E BAROCCO NEL '700

Rosario Assunto

AMBIVALENZE DELL'ESTETICA SETTECENTESCA: CLASSICISMO E BAROCCO

1. *Ostinazioni antibarocche.*

La storia, o cronistoria, della polemica contro il barocco, condotta nel Settecento (ma anche prima, come vedremo; e dopo ...) all'insegna del classicismo in quanto determinazione storica della categoria estetica, coincide, si può dire, con la storia stessa del vocabolo « barocco », sostantivo e aggettivo, nel senso che, per la nostra lingua, doveva essere codificato, tra il 1830 e il 1860, nel *Dizionario* di Tommaseo-Bellini — « ... quello Stile goffo e bizzarro che incominciò a prevalere alla fine del Secolo XVI e durò quasi tutto il XVIII ... » — non senza precedenti illustri, dagli Enciclopedisti (« ... L'idée du Baroque entraîne avec soi celle du ridicule poussé à l'excès ... ») a Goethe: il quale adoperò talvolta l'aggettivo *barocco*, ma sempre in senso limitativo, se pure non spregiativo; e sulla pittura barocca, sul gusto barocco in generale, anche senza qualificarli con questo aggettivo, formulò, oppure lasciò che venissero formulati sotto la sua responsabilità, giudizi la cui durezza rispondeva in tutto e per tutto ai concetti cui si era ispirata, nel Settecento, la polemica del classicismo: alcuni motivi della quale erano passati nell'estetica illuminista ed in quella neoclassica, fra di loro intrecciate, sebbene non identificabili. Si pensi all'*Abbozzo di una storia dell'arte nel secolo decimottavo*, che l'erudito e disegnatore svizzero Johann Einrich Meyer, grande amico di Goethe fin dai tempi dell'Italia, e da Goethe fatto nominare prima insegnante e poi direttore della Scuola di disegno di Weimar, scrisse verso il 1805, per la raccolta di saggi su *Winckelmann e il suo secolo*, anteposta ad una edizione delle lettere di Winckelmann a Berendis, che Goethe aveva curata, facendone omaggio alla duchessa Anna Amalia di Sassonia-Weimar e Eise-

nach. Qui gli affreschi del Gaulli, nelle chiese romane del Gesù e di Sant'Ignazio, vengono liquidati, è il caso di dirlo, come « insipide (' abgeschmackten ') allegorie mistico-gesuitiche »; aggiungendo che, *per questo lato*, il gusto, « verso la fine del secolo [il Seicento] si era corrotto all'estremo », « äusserst verdorben » (1). Goethe in persona, del resto, nel 1811, in uno schizzo biografico sul pittore Jakob Philipp Hackert (da lui incontrato per la prima volta a Napoli, ai tempi del viaggio in Italia), qualifica *infelice* (« unglücklich ») il gusto del Borromini (2): seguendo in questo l'opinione, fieramente ostile al barocco, di un altro suo amico dei tempi italiani, il teorico e critico illuminista e neoclassicista Karl Philipp Moritz: del quale sono ben conosciuti lo scarso conto in cui teneva l'arte del Borromini, non meno che l'avversione alla linea curva, agli ideali estetici del barocco in generale ... Negli *Skizzen zu einer Schilderung Winckelmanns*, che nella raccolta *Winckelmann und seine Jahrhundert* seguono l'*Abbozzo* del Meyer in cui abbiamo letto la sbrigativa condanna classicistica del Pozzo e del Gaulli, compare addirittura il vocabolo « barocco », come aggettivo qualificante (in senso non positivo) lo stile dei primi scritti di Winckelmann (3); e nel 1827, in una recensione per le illustrazioni delle *Mille e una Notte*, dovute al pittore Maurizio von Schwind, Goethe, o chi per lui, doveva scrivere che esse, come l'opera che prendevano a soggetto, erano barocche, sì, ma con giudizio (« barock mit Sinn ... »): dove la aggiunta « mit Sinn » ha tutta l'aria di una attenuante concessa a quelle vignette, in quanto necessariamente barocche, data la materia trattata e il libro che esse si proponevano di illustrare (4) ... Né si potrebbe caratterizzare l'atteggiamento che nei confronti del barocco emerge dal modo come lo nomina Goethe, e con lui tutta una tradizione settecentesca, meglio di quanto abbia fatto Anceschi nel suo più recente saggio intorno a un argomento, il barocco, che è per lui oggetto di studio da quasi un trentennio: « refus d'une situation artistique due à l'existence de formes désormais fatiguées et apparemment inertes ... » (5).

---

(1) In: GOETHE, *Schriften zur Kunst*, a cura di W. von Löhneysen, vol. I, Stuttgart, Cotta, 1961, p. 103.

(2) Ivi, vol. II, p. 367. E si veda: KARL PHILIP MORITZ, *Schriften zur Aesthetik und Poetik*, a cura di H. Joachim Schrimpf, Tübingen, Niemeyer, 1962, p. 214 e segg.

(3) In: GOETHE, *Schriften zur Kunst*. I, cit., p. 243.

(4) Ivi, II, cit., p. 570.

(5) LUCIANO ANCESCHI, *L'idée du baroque*, in « Revue d'Esthétique », n. 2, Paris, 1970, p. 143.

Goethe, del resto, accoglieva, così facendo, l'eredità della cultura tedesca dell'età illuministica; e senza bisogno di dilungarci in ulteriori personali ricerche, possiamo affidarci alla diligentissima ricostruzione che della teoria del concetto di barocco fece a suo tempo Hans Tintelnot, nella prima parte del saggio *Zur Gewinnung unserer Barokbegriffe*, originariamente redatto per il ciclo di conferenze sul barocco tenuto a San Gallo nel 1956: nel quale saggio, per la parte tedesca, incontriamo le testimonianze di Lessing, di Wieland, come critici *negativi* dell'idea estetica barocca, in nome delle premesse ideali che erano state proprie della polemica classicista (1). A questa polemica, possiamo aggiungere, non fu certo estraneo il Voltaire del *Temple du Goût*: un'opera le cui frecciate contro l'arte gotica colpiscono anche il barocco, un esempio del quale, la cappella palatina di Versailles (dove del resto non mancano più o meno volute citazioni gotiche all'interno di un discorso barocco), viene esplicitamente messo a contrasto col Tempio del Gusto, il quale « N'est point chargé des anticailles, / Que nos très gotiques Ayeux, / Si lourdement industrieux, / Entassoient autour des murailles / De leurs temples grossiers comme eux. / Il n'a rien des défauts pompeux / De la chapelle de Versailles / Ce colifichet fastueux, / Qui du peuple ébloüit les yeux, / Et dont le Connoisseur se raille » (2). Non per nulla, del resto, la descrizione del Tempio del Gusto è preceduta dall'altra del cantiere nel quale gli artefici si danno da fare attorno a quella che dovrà essere la reggia della ricchezza e dell'orgoglio: un palazzo « Où tous les arts soient en foule entassés »; residenza di un Creso, per costruire la quale « Certain maçon, en Vitruve érigé, / Lui trace un plan d'ornemens surchargé; / Nul vestibul, encor moins de façade: / Mais vous aurez une longue enfilade; / Vos murs seront de deux doigts d'épaisseur, / Grands cabinets,

(1) In: *Die Kunstformen des Barockzeitalters*, a cura di Rudolf Stamm, Bern, Francke Verlag, 1956.

(2) VOLTAIRE, *Le Temple du Goût*, testo di Rouen, nella edizione critica curata da E. Carcassone, Genève, Droz, 1953, p. 69. Alcuni anni prima, Pope, nello *Essay on Criticism* (1711), aveva severamente criticato l'ornato barocco, in poesia come in pittura: « Poets like painters, thus, unskilled to trace / The living nature and the living grace, / With gold and jewels cover every part, / And hid with ornaments their want of art » (293-296); gli stessi concetti, con riferimento all'architettura, nella epistola al conte di Burlington, il fondatore del classicismo inglese del Settecento: qui, Pope ammoniva gli architetti a non dimenticare mai la natura, « But treat the Goddes like a modest fair, / Not over-dress, nor leave her wholly bare ... » (51-52. Tutte le citazioni dal Pope si riferiscono alla edizione curata da Herbert Davis, London, Oxford University Press, 1966).

salons sans profondeur, / Petites Tremeaux, fenêtres à ma guise, / Que l'on prendra pour des portes d'Eglise, / Le tout boisé, verni, sculpté, doré, / Et des badauds à coup sûr admiré ... » (1). Né ci può essere dubbio sulla ispirazione classicista di questa satira dell'architettura barocca, visto che tale ispirazione viene dichiarata espressamente dall'autore, fin dall'inizio del suo viaggio immaginario al Tempio del Gusto, del quale egli scrive: « Jadis, en Grèce, on en posa / Le fondement ferme et durable; / ... / ... / Le Romain, long-tems intraitable, / Dans ce séjour s'aprivoisa; / Doux vainqueur il y déposa / Sa barbarie insuportable. / ... »; non senza, naturalmente, celebrare la « Renaissance » francese, erede e continuatrice del Rinascimento italiano; ed accentuando la versione classicistica di quell'arte trionfale patrocinata e voluta da Luigi XIV, a cui pure appartiene la derisa cappella di Versailles; e che dell'Europa barocca può vantare a giusto titolo una cittadinanza *optimo jure*: « En Italie on ramassa / Tous les débris que l'infidèle, / Avec fureur en dispersa. / Bientot, François Premier osa / En bâtir un sur ce modèle: / Sa postérité méprisa / Cette architecture si belle; / Richelieu vint qui répara / Le Temple abandonné par elle, / Louis le Grand le décora: / Colbert son Ministre fidèle / Dans ce sanctuaire attira / Des Beaux-Arts la troupe immortelle ... » (2).

Voltaire, possiamo dire, si adoperò tra i primi ad una interpretazione diventata poi, in Francia, quasi ufficiale, dell'arte che in Luigi XIV aveva avuto il suo Mecenate ed in Claude Perrault e D'Aviler i suoi teorici d'architettura, come in Boileau il teorico letterario, in Du Fresnoy il teorico di pittura; interpretazione, bisogna aggiungere, della quale non mancano neppure oggi autorevoli sostenitori, preoccupati di decantare quell'arte da ogni presenza dell'ideale estetico-barocco, per accentuare l'intenzione classicistica che i suoi teorici avevano, chi più chi meno, enfaticamente proclamata; ed in questo senso possiamo considerare Voltaire, autore del *Temple du Goût*, come un protagonista della contesa settecentesca tra classicismo e barocco, contesa che dal Boileau, dal Perrault, dal Du Fresnoy, non meno che dal Bellori, aveva ereditato non pochi argomenti e non poche ragioni polemiche. E se Voltaire applicava quelle ragioni e quegli argomenti nella interpretazione e nel giudizio sull'arte francese del *Grand Siècle*, il cui trionfalismo cesareo autorizzava e autorizza una

(1) Ivi, p. 67. Più avanti (pp. 88-89), una frecciata contro il Bernini.
(2) Ivi, p. 64.

qualificazione nella quale convergono i due attributi determinanti del classicismo e del barocco, bisogna pur dire che l'ideale estetico realizzatosi in quell'arte, in un modo o nell'altro, doveva nel Settecento esser presente alla mente di quanti si proponevano di portare le esigenze del classicismo all'interno di una tradizione e di una esperienza confessamente barocche, o viceversa. Tutte le volte, insomma, che il proposito dominante era quello di far rivivere l'eredità del barocco in una situazione che possiamo definire classicistica in quanto repugnante, in tutti i campi della espressione e della produzione artistica, alle argutezze o *agudezas*: a quei *concetti* ai quali non meno di Voltaire si dimostrava ostile, venti anni dopo che Voltaire aveva redatto *le Temple du Goût*, il suo disprezzatissimo avversario Fréron; il quale, nella sua rivista « L'Année Littéraire », in data 25 luglio 1755 (lo stesso anno in cui Winckelmann dava alla luce i *Pensieri sull'imitazione degli antichi* ...) rinnovava le lodi del marchese di Vandières (poi Marchese di Marigny, controllore generale, sotto Luigi XIV, delle architetture reali) per il viaggio compiuto in Italia, « pour perfectionner ses lumières et son goût », insieme all'architetto Soufflot ed all'incisore Cochin, da lui scelti « pour l'eclairer sur les beautés et les défauts en peinture et en architecture, pour séparer le vrai beau d'avec ce qui n'en a que l'apparence, et pour se mettre en garde, sur tout dans les édifices Italiens, contre les *concetti*, les licences et les bizarreries de leur composition ... » (1).

Quel viaggio in Italia, come è noto, era stato voluto, si può dire imposto, dalla Pompadour, della quale il marchese di Marigny-Vandières era fratello; ed è altrettanto nota la parte che il Cochin junior ebbe nel passaggio del gusto francese dalla fase *rocaille* (della quale egli, in quanto artista, fu, con la sua opera, un rappresentante autorevole) alla fase classicheggiante e pre-neoclassica, sotto certi aspetti, del periodo che dalla Pompadour appunto prende nome, e di cui egli, Cochin, fu sostenitore teorico (2). Ed altrettanto noti sono i rapporti di amicizia tra Voltaire e la Pompadour, che si compiaceva di citarlo nella propria spiritosissima corrispondenza; alla sua autorità facendo appello anche in una

---

(1) *L'année Littéraire*, par M. Fréron, des Academies d'Angers, de Montauban et de Nancy. T. IV, Amsterdam-Paris, 1755, p. 322.

(2) Su questo aspetto della figura del Cochin, si vedano i capitoli IV, V, VI del saggio su Cochin in: EDMOND e JULES DE GONCOURT, *L'Art du XVIII Siècle*, Paris, Charpentier, 1882. Si veda, oggi, *Enciclopedia Universale dell'Arte*, alla voce *Rococò*, di Hans Sedlmayr e Hermann Bauer.

lettera, appunto, al fratello, in occasione della nomina di costui a controllore delle architetture regali.

Voltaire, Cochin, madame de Pompadour non sono incontri casuali, all'inizio di una ricerca dedicata ai rapporti tra classicismo e barocco nella cultura del secolo decimottavo: sono, piuttosto, altrettanti punti nei quali le idee estetiche del barocco e del classicismo, del classicismo e del rococò, si incontrano, si scontrano, passano, si può dire, l'una nell'altra, talmente è difficile ridurre le loro rispettive enunciazioni a termini antitetici di quella dialettica di opposti che forse, nella sua crudezza, abita soltanto le pagine di certi filosofi, e l'animo appassionato, se non passionale, di qualche loro seguace più o meno lontano; mentre quasi mai, o almeno raramente, riusciamo ad incontrarla nella storia dell'estetica: sia che la studiamo dal punto di vista della teoria, come storia di idee, sia che la osserviamo attentamente nella sua *pratica*, come storia di *forme*, architettoniche o poetiche, pittoriche o plastiche o musicali, o anche, fin che i documenti ce lo consentono, di forme (importantissime nel secolo che stiamo studiando) scenografiche; oppure come storia di apparati festivi, di idraulica e pirotecnia. Difficoltà, certe volte, di precisare i contorni dell'una e dell'altra determinazione teorica, di dire dove finisca il barocco e cominci il classicismo o il rococò, in una stessa opera, nel pensiero di uno stesso teorico, nei giudizi di uno stesso critico. Cochin, artista, diciamo con i Goncourt, « dont toute la valeur est de crayonner les grâces de son siècle ... » (1): ma teorizzatore classicista anti-rococò ed antibarocco, che redige una *lettre è un jeune artiste peintre* nella quale (leggiamo ancora con i Goncourt) « l'on sent la tendresse de sa critique aller à Pietre de Cortone, le maître de Boucher ... ». Negli stessi anni, del resto, in Roma, i *Dialoghi sulle tre arti del disegno* di monsignor Bottari enunciano, come vedremo fra poco, i più rigidi concetti della polemica classicistica contro il barocco, e insieme difendono e addirittura apologizzano il Borromini: del quale abbiamo avuto occasione di ricordare quale pessima opinione dovevano professare, alcuni decenni dopo, personaggi di grande rilievo come Goethe e teorici determinanti per la cultura estetica del loro paese, come il Moritz; per non parlare, naturalmente, del Milizia ... Dobbiamo aggiungere, anticipando un tema sul quale sarà necessario tornare, che in scritti come *Le Temple du Goût* i termini della contesa, con tutte le sue ambivalenze, toccano anche il terreno della poesia, con una polemica

(1) *L'Art du XVIII Siècle*, cit., pp. 344-345.

contro il predominio e la decisività della rima, considerata elemento sensuale e spurio in se stesso: « ... Réglez bien votre passion / Pour ces sillabes enfilées ... » (1). Una diffidenza, questa suggerita da Voltaire, che ha in Boileau le sue lontane origini classicistiche, e che anche il Dubos condivideva; una diffidenza che nel Settecento vive tutta una sua vita, nella critica e nell'estetica europee; una vita in vario modo partecipe della contesa tra classicismo e barocco, e dell'altra tra razionalismo e barocco. Pensiamo al *Saggio sopra la rima* (1752) dell'Algarotti, lettore di Voltaire: dove è possibile trovare affermazioni manifestamente classicistiche: « ... Le nazioni moderne imbarbarite dai Goti, da cui discendono, si sottomisero nella loro lingua alla rima, la quale è senza dubbio la più dura catena con la quale legare si potessero i poeti; benché il suono ch'ella rende non sia il più disgustoso né il più aspro ... ». Classicismo, questo, la cui accentuazione antibarocca risulta palese all'inizio del capoverso successivo: dove la condanna della rima presuppone quella delle ingegnosità che avevan goduto il favore di poeti e teorici dell'età barocca: « ... Non è la rima di molto dissimile natura dallo acrostico, per cui conviene incominciare i versi con certe date lettere e da simili altri barbarismi, o vogliam dire studiati giocolini; e parve che il bello della poesia si riponesse tutto nelle difficoltà che nella composizione dei versi si avessero da vincere ... » (2). Ed è stato in altra occasione ricordato come questo pregiudizio classicistico, che nella rima denunciava sensualità e ingegnosità, mollezza e artificio a un tempo, dovesse passare addirittura in Kant nella *Critica del Giudizio* e, più ancora, nell'*Antropologia*, ed in certe postille rimaste

(1) VOLTAIRE, *Le Temple du Goût*, ed. cit., p. 65. Per la disputa settecentesca sulla rima, si veda: MARIO FUBINI, *Dal Muratori al Baretti* (1946), Bari, Laterza, 1968[3], p. 142, n. 135. E fra i testi ricordati dal Fubini, un documento fondamentale della polemica classicista: il *Projet de Poétique* del Fénelon (1715), redatto per l'Accademia di Francia: « Notre versification perd, plus, si je ne me trompe, qu'elle ne gagne par les rimes: elle perd beaucoup de variété, de facilité et d'harmonie ... [...] ... Je n'ai garde néanmoins de vouloir abolir les rimes ... [...] ... Mais je croirais qu'il serait à propos de mettre nos poètes un peu plus au large sur les rimes, pour leur donner le moyen d'être plus exacts sur le sens et sur l'harmonie. En relâchant un peu sur la rime on rendrait la raison plus parfaite ... [...] ... L'exemple des Grecs et des Latins peut nous encourager à prendre cette liberté ... » (FÉNELON, *Lettre à l'Académie*; cito dalla edizione conforme al testo del 1716, curato da Albert Caheu, Paris, Librairie Hachette, s.d., pp. 55-60).

(2) In: FRANCESCO ALGAROTTI, *Saggi*, a cura di Giovanni Da Pozzo, Bari, Laterza, 1963, p. 270.

inedite al manoscritto dell'*Antropologia* (1) ... Potremmo, volendo, avventurarci nel difficile terreno della estetica musicale; e sottolineare, per lo meno, una certa accentuazione classicistica, un implicito richiamo all'idea del bello come ordine, chiarezza, misura, persino in un autore a giusta ragione considerato uno dei preannunziatori dell'imminente romantisicmo: il quale, invitato a definire, per la sua parte, il concetto di *barocco*, scrisse esser musica barocca « celle dont l'harmonie est confuse, chargée de dissonances, le chant dur et peu naturel, l'intonation difficile, et le mouvement contraint ». Abbiamo letto la voce *Baroque*, redatta da Rousseau per l'*Enciclopedia*, e conservata anche nelle edizioni contraffatte, con i supplementi di Marmontel (2). Tutto ci si poteva aspettare, tranne che di trovare il nome di Rousseau coinvolto, e dalla parte del classicismo, in una contesa come quella di cui nel Settecento furono protagonisti, ora in conflitto ed ora in reciproca compenetrazione, le due determinazioni (storiche) della categoria estetica che vanno sotto il nome di *classicismo* e di *barocco* ...

2. *Una polemica quadrifronte.*

Complessità, dunque, dei rapporti tra classicismo e barocco; complessità, e necessario incontro, nel corso di una ricerca dedicata allo studio di questi rapporti dal punto di vista della estetica filosofica, con altre determinazioni della categoria estetica che nella cultura, nell'arte, nella civiltà del Settecento ebbero parte decisiva. Il neoclassicismo: che non è una variante del classicismo, perché all'interno di esso porta qualcosa di nuovo, un ribaltamento dell'antichità dal passato al futuro, la nostalgia dell'antichità come nostalgia del futuro, implicita protesta contro la irreversibilità del processo storico: tutti motivi che dovevano esser fatti propri, e condotti all'estremo, dal romanticismo. Il neoclassicismo, con la sua aspirazione a congiunger la grazia con il sublime, a far sublime la grazia e grazioso il sublime; ed il gusto, se non la teoria, del rococò: che della polemica classicistica assume e svolge a modo proprio il richiamo alla semplicità elegante, chia-

(1) Si veda il saggio *Bellezza senza grazia*, in: R. ASSUNTO, *Stagioni e ragioni nell'estetica del Settecento*, Milano, Mursia, 1967, p. 121. A Kant, questa ostilità nei confronti della rima, comune a gran parte della polemica classicista e antibarocca del Settecento, doveva essere arrivata sia attraverso Voltaire, sia attraverso Pope: autori dei quali egli era ammiratore e lettore assiduo.

(2) Cito dalla edizione pubblicata a Losanna-Berna (Chez les Sociétés Typographiques) nel 1781.

rezza di luci e superfici, ed è portatore del più radicale rifiuto del sublime che la storia dell'estetica abbia mai conosciuto, una identificazione della categoria estetica con la grazia e riduzione a grazia (in tutta l'estensione di significati che il vocabolo può avere: ma culminando nella sensualità briosa e galante ...) anche di quelle forme che classicismo e barocco secondo le esigenze di certi soggetti che in esse dovevano trovare la loro realtà estetica, avevan portate al sublime. Una trascrizione, quasi (soprattutto nell'arte di chiesa) del sublime in grazioso; e insieme il rifiuto della storia, un cercare la propria tradizione non nel tempo, ma nello spazio: nello spazio della natura vicina, o nell'esotismo, storia, per così dire, retrocessa a natura e immobilizzata come natura ... Neoclassicismo e rococò, due diverse rivendicazioni della grazia, grazia *congiunta* al sublime o grazia *contro* il sublime; e l'uno e l'altro prendono alimento dalla varia e intrecciata vicenda dei rapporti tra classicismo e barocco, dei quali sono rispettivamente critici ed eredi. Ma la più risoluta negazione dell'ideale estetico barocco, ideale che si identifica con quello della bellezza come *ornato* (e leggeremo in proposito certe illuminanti definizioni di Gracián ...), non doveva essere la critica classicista a formularla, e nemmeno quella partecipe del neoclassicismo o del rococò, anche se da quest'ultimo doveva ereditare se non il rifiuto, certo una attitudine a sottoporre la storia a beneficio di inventario: a *dissacrarla*, come si direbbe oggi, con un neologismo per il quale, insieme con tutto quello che esso significa, specialmente in estetica, debbo confessar di nutrire non dico avversione, ma vera e propria insofferenza. La negazione più assoluta dell'ideale estetico barocco, diciamo, doveva formularla l'estetica razionalista: di quel razionalismo che insieme con la storia, o almeno con una storia concepita come nostalgia e proiezione in avanti alla maniera neoclassica, doveva rifiutare anche la natura, non importa se la natura graziosa rococò o quella appassionata dell'ormai prossimo romanticismo: ed asserire una discontinuità di uomo e natura, rimettendo in onore, e spingendo agli estremi, certi lontani insegnamenti cartesiani. Negazione assoluta del barocco, l'estetica razionalista: che vagheggiava, teorizzandola, una identità di rappresentazione e funzione (oppure una rappresentazione, geometrizzante, della funzione) respingendo persino il ricordo così della grazia come del sublime ...

Abbiamo constatato, anche, e più ancora constateremo, nel corso della presente nostra ricerca, altre implicazioni della contesa settecentesca tra classicismo e barocco: implicazioni, diciamo, con la vita delle istituzioni politiche; e con vicende che più propria-

mente appartengono al gusto letterario militante, alla storia del gusto letterario militante. Pensiamo, e già la pagina dell'Algarotti che abbiamo letta or è poco ce ne forniva una prova, ad una diversa disposizione nei confronti del *wit*, dell'*agudeza*, dell'*ingegno*, che costituiscono, ricordiamo ancora il recentissimo saggio di Anceschi, « la structure essentielle à la compréhension du baroque littéraire ... » (1). E ancora con Anceschi dovremo ricordare i legami tutt'altro che univocamente schematizzabili, tra il barocco e l'illuminismo — per non parlare, poi, di quelli strettissimi, tra illuminismo e rococò: alla mostra del Rococò tenutasi a Monaco di Baviera nel 1958, un esemplare della prima edizione dell'*Encyclopédie*, comunemente ritenuta una bandiera teorica del classicismo e del razionalismo, era di casa, né più né meno di come vi erano di casa certi strumenti scientifici appartenenti, appunto, all'epoca dei lumi ... —. Legami, diciamo, tra un ideale estetico, il barocco, riconoscibile per la professa categorizzazione dell'ornato, del movimento, della polivalenza semantica dei discorsi non meno che delle forme architettoniche e delle immagini visuali, ed un movimento di cultura il cui proposito (ripetiamo le parole di uno dei suoi più autorevoli esponenti, Diderot, nella voce *Encyclopédie*) era di far sì « que nos neveux devenant plus instruits deviennent en même temps plus vertuex et plus heureux ... »; e per raggiungere questo suo scopo, doveva « tout examiner, tout remuer sans exception et sans ménagement: ... [...] ... fouler au pieds toutes ces vieilles puérilités, renverser les barrières que la raison n'aura point posées, rendre aux sciences et aux arts une liberté qui leur est si précieuse, et dire aux admirateurs de l'antiquité: appelez *le marchand de Londres* comme il vous plaira, pourvu que vous conveniez que cette pièce étincelle de beautés sublimes ... ». E la libertà che l'estetica dell'ornato fantasioso, delle argutezze e dei concetti, l'estetica, diciamo pure, barocca, rivendicava all'ingegno dell'artista contro la normatività dell'antico (quella libertà, appunto, che i classicisti, dal Bellori in poi, e anche i razionalisti come il Milizia, legati al mondo dell'*Enciclopedia*, rimproverano agli artisti barocchi come una loro colpa non veniale) non anticipa forse, sia pure su altra chiave, questa indipendenza non solo dal pensiero, ma anche dal fare artistico, nei confronti della eredità del passato, dell'autorità degli antichi? È la libertà che vediamo rivendicata in tutte lettere da Diderot, e proprio in quella *Encyclopédie* della quale abbiamo registrato alcuni durissimi apprezza-

(1) *L'idée de baroque*, in « Revue d'esthétique », cit., p. 148.

menti teorico-critici nei confronti del barocco; e forse il discorso si potrebbe spingere più oltre, riconoscere nel proposito illuministico di dare agli uomini felicità e virtù attraverso le scienze e le arti una specie di trascrizione laica e mondana della *persuasione* come fine che l'arte barocca aveva assegnato a se stessa ... In ogni caso, i rapporti tra illuminismo e barocco (non meno di quelli tra illuminismo e classicismo) non si possono neppur essi ridurre ad una polemica costante, né interpretare filosoficamente secondo i dettami della dialettica antitetica. Davvero, dobbiamo dire con Anceschi che « entre ce qu'on appelle en histoire le baroque et l'illuminisme, les antithèses s'attenuent quand on entreprend une analyse attentive des structures et des courantes littéraires et artystiques, les rapports semblent moins tendus et on découvre une prolifération innombrable de relations. Tout ceci aboutit à des relations réciproques plus déterminantes que l'on pourrait le penser ... » (1).

Complessità di rapporti, fili che si intrecciano da ogni parte, tutta l'immagine del secolo decimottavo che ci viene sotto gli occhi, con la sua molteplice e a volte contraddittoria ricchezza di idee, di opere, di accadimenti: con la possibilità, per chi seriamente la studii, di ricavarne delle lezioni che in vario modo, qui e ora, potrebbero fruttificare, solo che uno sapesse prestarvi attenzione con disponibile intelligenza ... E condizione fondamentale per conseguire, in estetica, questa disponibile intelligenza, è la ricostruzione teorica delle idee: siano esse quella di barocco o quella di classicismo, quella di rococò o quella di razionalismo artistico, così come vennero pensate speculativamente e come vennero realizzate nel fare degli artisti. Di questa ricostruzione teorica, è momento centrale il ripensamento di dispute come quella, appunto, tra classicismo e barocco della quale in questa sede ci stiamo occupando: proprio perché nella loro alterna vicenda, nelle loro molteplici implicazioni, tali dispute consentono di precisar meglio le idee che cerchiamo di ricostruire; di definirle concettualmente con la maggior esattezza possibile, in tutta la loro polivalenza e, certe volte, nella loro incongruità, almeno apparente.

---

(1) LUCIANO ANCESCHI, *L'idée de baroque*, in « Revue d'esthétique », cit., p. 153. Giustamente, in una sua nota (ivi, p. 154), l'Anceschi fa notare, come una interna difficoltà, l'assenza di ogni considerazione del rapporto illuminismo-barocco nella *Dialektik der Aufklärung* di HORKHEIMER e ADORNO e nella *Eclipse of Reason* dello stesso HORKHEIMER. Si potrebbe aggiungere che in quei due testi è assente anche il classicismo ... Ma sono temi che ora e qui non ci riguardano direttamente.

3. *« ... un'idea cotanto eccellente del bello ... ».*

Dobbiamo a questo punto ricordare che la polemica antibarocca, cui dovevano partecipare, abbiamo veduto, nientemeno che Voltaire, e poi Goethe, andrebbe retrodatata, rispetto al cominciamento del secolo decimottavo, per lo meno di trentasei anni, tanti sono quelli di cui il Discorso del Bellori « Detto nell'Accademia Romana di San Luca la terza domenica di Maggio dell'anno 1664, essendo Principe dell'Accademia il signor Carlo Maratti », precede appunto l'anno che della nostra ricerca vuol essere, sia pure approssimativamente, il *terminus a quo*. E che il discorso del Bellori facesse testo, per la polemica settecentesca contro il Barocco, ce lo dimostra un documento fondamentale in Italia di quella polemica, pubblicato per la prima volta quando da poco era passata la metà del secolo, novant'anni esatti dopo quella terza domenica di maggio del 1664: i *Dialoghi sopra le tre arti del disegno*, che l'autore, monsignor Bottari, diede la prima volta alle stampe nel 1754, simulando di esserne solo l'editore; e nel quale interlocutori sono, appunto, « Gianpietro Bellori, celebre antiquario, e Carlo Maratta, eccellente pittore ».

Nei *Dialoghi*, però, si cercherebbero invano le eredità platoniche presenti nella conferenza romana, il cui titolo era, appunto, *L'Idea del pittore, dello scultore, dell'architetto, scelta dalle bellezze naturali superiore alla natura*: se il Bellori, che aveva esposto le sue teorie all'Accademia di San Luca, aveva sentito il bisogno di esordire con una specie di prologo in cielo — « Quel sommo, ed eterno intelletto autore della natura nel fabbricare l'opere sue meravigliose altamente in se stesso riguardando, costituì le prime forma chiamate idee; in modo che ciascuna specie espressa fu da quella prima idea, formandosene il mirabile contesto delle cose create ... » (1) —, la lode che di lui si legge nel primo dei dialoghi settecenteschi si indirizza al critico che non è andato a cercare nell'alto dei cieli l'archetipo della bellezza, ma se l'è formato nella propria mente, attraverso la conoscenza delle arti, lo studio della loro storia. Lode per un *antiquario*, come il Bellori è definito nell'*Avviso a' lettori* anteposto ai *Dialoghi*, e non per il metafisico che per vantare la superiorità della bellezza d'arte sopra quella di natura aveva citato dal commento al *Timeo* di Proclo, e riportate alla lettera le considerazioni di Cicerone su Fidia, il quale

---

(1) In: *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, scritte da GIO. PIETRO BELLORI, Roma, 1672, 1, p. 3.

« non contemplava oggetto alcuno, ond'egli prendesse la simiglianza, ma considerava nella mente sua una forma grande di bellezza, in cui fisso riguardando, a quella similitudine indirizzava la mente e la mano » (1).

Di questo platonismo (sia pure entro certi limiti, residuale: la quistione, per un aspetto che qui non ci riguarda, fu a suo tempo decisa dal Panofsky) non sembra vi sia traccia, nel *Dialogo delle tre arti del disegno*: dove gli Antichi non sono i depositari dell'Idea, gli Eletti-della-Rivelazione-Estetica, che torneranno ad essere in quel momento neoplatonico intrinseco al neoclassicismo: del quale peraltro la polemica contro il barocco è solo aspetto interno di un più complesso discorso. Nei *Dialoghi* di monsignor Bottari l'esemplarità degli antichi non si può dire esemplarità metafisica, è soltanto una esemplarità storico-tecnica: e basterà ricordare il modo come l'altro interlocutore, quello che porta il nome del Maratta, si richiama a quella Antichità lo studio della quale avrebbe fatto acquistare al Bellori « un giudizio delicato e fino », *creando nella sua mente* « un'idea cotanto eccellente del bello, cavata dalle perfettissime forme Greche ... » (2).

L'Idea, qui, non antecede l'esperienza, ma, come nel volterriano *Tempio del Gusto*, è il risultato di un ragionare intrinseco all'esperienza; nel quale, e non in una particolare virtù o sapienza della quale essi sarebbero depositari in quanto figli di una età d'oro anteriore alla corruzione ed alla caduta della storia, gli antichi sarebbero stati maestri. Modello supremo di questa maestria, anche qui, è il *portico della Rotonda*: il quale, « quantunque sia di quella grande estensione, che ognun vede, tuttavia fa un angolo cotanto proporzionato, e di tal simmetria con tutta la facciata, che crea in chi la riguarda, ancorché imperito, un appagamento della vista tanto grande, che sorprende, e rende stupito per l'ammirazione, e sforza a confessare, che s'egli fosse un pelo o più acuto, o più ottuso, e schiacciato, perderebbe quella grazia, e quella eleganza, che rende sì meraviglioso quel prospetto ... » (3). Ed il problema era qui di rendersi conto di tanta bellezza: non già facendo ricorso ad una Idea sopramondana che gli artefici di essa avessero avuta *in mente*, e nella mente vagheggiata, come il Fidia

---

(1) Ivi, p. 5.

(2) *Dialoghi sopra le tre arti del disegno.* Cito dalla edizione napoletana del 1772, p. 6.

(3) Ivi, p. 208. Nella pagina precedente, argomenti simili a quelli della polemica antibarocca erano stati adoperati, come di consueto, contro il gotico.

di Cicerone nello scolpire l'immagine delle divinità, ma riflettendo sulle esigenze pratiche che quegli artefici erano stati chiamati a soddisfare e sul modo come con la loro arte avevan saputo rendere *vaghe ed aggradevoli*, le parti della fabbrica necessarie all'appagamento di tali esigenze.

Incontriamo, ora, un motivo centrale della polemica settecentesca contro il barocco. Un motivo nel quale all'interno del classicismo, che ha abbandonata la sua fondazione platonica (quella fondazione platonica che, in ultima analisi, l'antibarocchismo del Bellori aveva avuto in comune col barocco contro il quale polemizzava), emerge una giustificazione, classicistica, dell'ornato: nella quale la preoccupazione fondamentale è quella di una concordia tra *rappresentazione* e *funzione*. Un generarsi, per così dire, della *rappresentanza* dalla *funzione*: che non è la razionalistica identificazione dei due termini (con la virtuale condanna a morte dell'ornato in quanto valore in sé, decisivo per la qualità estetica), eppure, in certa guisa le va incontro. Ma conviene, ancora, leggere la prosa del Bottari, dove ricorre un vero e proprio vocabolo-chiave « ghiribizzare »: nel quale l'antibarocchismo settecentesco sembra condensi la famosissima tirata del Bellori contro gli architetti deformanti gli edifici e le città e le memorie; quelli che, come il Bellori, ai suoi tempi, aveva scritto con altra efficacissima voce verbale, « freneticano angoli, spezzature, e distorcimenti di linee ... » (1).

4. *« ... distinguere da ragione a ragionaccia ... ».*

Leggiamo, dunque, la battuta nella quale il personaggio-Maratta introduce nella critica del barocco il verbo *ghiribizzare*, caricandolo di un senso spregiativo quale non aveva avuto presso il Vasari ed il Varchi: « ... i moderni Architetti, che debbono fare degli ornamenti alle porte, o alle finestre, o a qualunque altra parte di una fabbrica, tanto sacra, che profana, non pensano ad altro, che o a copiare da qualche architettura buona, o che sembri loro buona, qualche ornamento, e trasportatovelo con un poco di mutazione, ovvero ghiribizzando a rinvenire qualche cosa nuova ed applicarvela; quando paja a loro, che questo possa servire di abbellimento ... Ma questo non è pensare al fine dell'arte, né ad esso ordinare i suoi pensieri ... » (2). Pensare al fine dell'arte, si

(1) Bellori, *L'Idea*, in: *Le Vite*, ed. cit., p. 12.
(2) *Dialoghi*, ed. cit., pp. 199-200.

legge subito dopo, è tutt'altra cosa dal ghiribizzare per escogitar ornamenti più o meno capricciosi: *pensare al fine dell'arte, in quella parte dell'architettura, che riguarda l'ornato*, significa « considerare, che l'ornamento è una parte necessaria di quella fabbrica, e che a quel fine debbono essere dirette le mire dell'artefice, considerando per qual ragione è necessaria quella parte, ed a qual uso è destinata, e questa ragione, e quest'uso tener forte, e non preterire » (1). Necessità dell'ornato, dunque; ma necessità in relazione ad un fine che non è l'ornato stesso: necessità di un ornato che stia in relazione ad un certo uso. Non siamo certo all'estremismo del quale, due anni dopo la prima edizione dei *Dialoghi*, doveva render conto l'Algarotti, esponendo le dottrine di fra' Carlo Lodoli, nel saggio *Sopra l'Architettura*, indirizzato al conte Cesare Malvasia: « Niuna cosa ... [...] ... metter si dee in rappresentazione, che non sia veramente in funzione; e con proprio vocabolo s'ha da chiamare abuso tutto quello che tanto o quanto si allontana da un tale principio, che è il fondamento vero, la pietra angolare su cui s'ha da posar l'arte architettonica » (2) — e sappiamo con quale vigore questo concetto doveva esser ripreso dal Milizia, verso la fine del secolo.

In verità, l'Algarotti sottolinea quanto rifiuto c'era, nel Lodoli, di quella esemplarità degli antichi (che la polemica classicista dei *Dialoghi sopra le tre arti del disegno* tiene ferma), scrivendo che dal Lodoli « tanto più ha da temere la dottrina di Vitruvio, quanto che feconda di immagini ha la fantasia ... »; « ... ed egli a un bisogno si riderebbe di Cicerone, quando sostiene che, atteso la eleganza della forma, approvato sarebbesi il fastigio del tempio di Giove capitolino, ancorché posto al di su delle nuvole, dove non è certamente pericolo che piova ... » (3). E questo punto, che ci autorizza a individuare, nella critica dell'autorità degli antichi, il legame del razionalismo con la filosofia illuminista, secondo l'enunciato di Diderot che abbiamo letto nella *Encyclopédie*, è fra i tanti che differenziano la polemica razionalista da quella del classicismo — e addirittura nell'antibarocco razionalismo può fare intravedere una spregiudicatezza ereditata, appunto, dal barocco (4). Ma dobbiamo ora questa asserzione dell'Algarotti metterla accanto al modo come il rapporto tra *rappresentazione* e

---

(1) Ivi, p. 201.

(2) In: FRANCESCO ALGAROTTI, *Saggi*, ed. cit., p. 35.

(3) Ivi, pp. 31 e 35.

(4) Il rilievo che questa spregiudicatezza, lontanissima così dal classicismo come dal neoclassicismo, ha nel pensiero propriamente illuministico, del Lodoli (il quale, secondo la testimonianza di Andrea Memmo, si proponeva di *enumerare*

funzione viene concepito e teorizzato nel terzo dialogo del Bottari: dove la *rappresentazione* è, sempre, *più* che la *funzione*; è la vitruviana *venustas*, irriducibile alla *commoditas*, e nemmeno identificabile all'unità di *commoditas* e *firmitas*.

Converrà leggere ancora, e ancora sottolineare, l'emergenza della esemplarità antica, in un contesto nel quale la *venustas* risponde alla *commoditas*, e da essa nasce per necessità intrinseca: ma non si identifica però, né si risolve in una presenza della funzione, nell'autoesibirsi di questa, secondo la formulazione ultimativa che l'ideale estetico del razionalismo doveva trovare nel capitolo primo, paragrafo quarto, dei *Principj* del Milizia (« ... se il nostro diletto nasce dal nostro bisogno, cessato il bisogno, cessa il diletto, e il bello diviene insoffribilmente brutto ... »), più di quanto non conservi in sé della memorabile definizione del Gracián: « Poco fuera en la arquitectura asegurar firmeza, si no atendiera al ornato ». E se Gracián continuava quella sua affermazione, vero e proprio compendio degli ideali estetici barocchi, magnificando, con audace anticlassicismo, la sottile artificiosità di un sonetto di Francisco Lopez de Zagrate, che lusinga, a suo dire, l'intelligenza assai più di quanto non lusinghi la vista una sia pur perfetta « symmetria en griega o en romana arquitectura » (1), nella polemica antibarocca del classicismo l'appello alla esemplarità, appunto, dell'architettura greco-romana, convalidava non già la soppressione dell'ornato in quanto tale, ma il rifiuto, diciamo,

---

gli evidenti errori di Vitruvio ed *esporre i difetti, anzi delitti, che vi sono nei cinque ordini*) ha consentito, ai nostri giorni, l'ipotesi di una *impostazione barocca* della teoria lodoliana. V.: Augusto Cavallari-Murat, *Congetture sul trattato d'architettura progettato dal Lodoli*, in: « Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino », a. XX, n. 7, luglio 1966, p. 4. Il problema dei rapporti tra la teoria lodoliana e l'estetica barocca si pone però in termini analoghi a quello dei rapporti tra il pensiero barocco e la filosofia di Vico, che con il Lodoli ebbe amicizia epistolare. V. *infra*.

(1) *Agudeza y arte de ingenio*, Discurso II, in: Baltasár Gracián, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1960, p. 239. (E su Gracián teorico del barocco: Andreina Griseri, *Le metamorfosi del barocco*, Torino, Einaudi, 1967, Cap. VI, p. 147 e segg.). L'epigramma all'Aurora di Francisco Lopez de Zagrate (1651), nella lezione che il Gracián riporta per esteso, dice: « Esta sombra del sol, si no primera causa, principio y juventud del día, / luz del Dios, que tinieblas nos desvía, / y en la misma inconstancia no se altera. // Esta que corre el velo de la espera, / y con efectos de beldades guía, / no sirva de adormir con armonía, / o con respiración de Primavera // Si acaso adormeciere los sentidos / con voz de plumas, resplendor de flores, / de su llorosa riso documento, // a lágrimas de luz, velad dormidos, / no os suspendan los ecos y colores / pues van juntos el llanto y el contento ».

della sua autonomia: di quell'autofinalismo della rappresentazione indipendente e sovrana rispetto alla funzione, che Gracián aveva solennemente promulgato nel suo non infrequente affratellare architettura e poesia. E torniamo al testo dei *Dialoghi*, riprendendo la nostra lettura al punto dove l'avevamo interrotta per rilevare, con i dovuti riferimenti, come la solidarietà, qui, tra *rappresentazione* e *funzione* non autorizzi in un comune rifiuto della barocca apoteosi dell'ornato, una sovrapposizione della polemica classicista a quella, contemporanea e successiva, del razionalismo italiano, dal Lodoli al Milizia: « ... se queste parti, di cui è bisognosa la fabbrica, necessariamente riescono sconce, e disadorne, fa d'uopo, che egli (l'architetto) con la sua arte le renda vaghe, ed aggradevoli. Ed in questa guisa verrà a porre gli ornamenti a' suoi luoghi, ed a fare, che da essi ne risulti una simmetria tale, che senza sapere il perché, riesce agli occhi anche de' non intendenti dilettevole ... » (1).

Proprio a questo punto fa la sua apparizione, nel dialogo tra i due personaggi che portano i nomi di Maratta e Bellori (quest'ultimo, qui, più assenziente che teorizzante in proprio), la visione del Pantheon e del suo portico; archetipo, potremmo dire, per il modo come la interpretava la polemica classicista del Settecento, di quella simmetria che Gracián aveva deprezzata al paragone della barocca *agudeza*, mentre qui essa esercita l'ufficio propriamente ornamentale di *render vaghe e aggradevoli le parti di cui è bisognosa la fabbrica*. Nel « maraviglioso portico della Rotonda » (un modello, come vedremo, al quale Juvarra aveva guardato) in una costruzione le cui ragioni ideali, anche extrartistiche, tenevano, insieme, di classicismo e barocco il *bell'ordine di colonne*, il *maestoso frontespizio*, di fronte ai quali l'osservatore rimane « incantato dallo stupore », non è altro che un riparo dell'acqua per coloro che, in caso di pioggia, si fossero rifugiati sotto quel portico, il che non si poteva ottenere, se non con un gran tetto che lo ricoprisse. « Per reggere poi questa gran coperta, e che si spingea tanto avanti, ci volevano varj puntelli, che la sostenessero ... » né si potevan lasciare in mostra puntelli e tetto, giacché questo non avrebbe sopportato la destinazione religiosa e solenne dell'edificio, alla quale doveva pur raccordarsi la funzione pratica della tettoia e dei suoi puntelli: « Quindi è, che venne a riparare a questo mostruoso sconcerto l'architettura co' suoi regolati ornamenti, e convertì quei rustici puntelli in quelle bellissime colonne,

(1) *Dialoghi*, ed. cit., pp. 201-202.

e ricoprì la vista di quel tettaccio con quell'eccellente cornicione ... » (1). Il classicismo assume qui, in fin dei conti, l'eredità di un principio che era stato proprio del barocco: e la contesa è fra due diverse maniere di concepire l'ornato, e di praticarlo. Tutt'altra cosa che non la razionalistica riduzione della rappresentazione alla funzione.

Non si tratta, qui, di abolire l'ornato, di collocarsi agli antipodi del Gracián: si tratta soltanto di « distinguere da ragione a ragionaccia; ed il sapere, ed il giudizio è quello, che fa questa distinzione, e chi ne ha meno, credendo sempre d'averne di più, ne segue, che il bello, e buono è preso per cattivo; e così per lo contrario le cose più strane sono apprese per rare, e pellegrine, particolarmente se vi si mescola un poco di passione, o d'affezione, o di genio, o di condiscendenza, o fumo di voler fare il saputo ... » (2). E questa *ragione* contrapposta alla *ragionaccia* non può non ricordare al lettore una pagina di quaranta e più anni prima, scritta da un altro protagonista, nell'Italia del Settecento, di una polemica contro il barocco che però, dell'estetica barocca, accettava alcuni lasciti: « ... potendo una Fantasia; sebben vivace, e una Memoria fortunata unirsi ad un infelice Intelletto, e ad una pessima volontà, non è l'una e l'altra capace di far Eroi nella Repubblica delle Lettere. Al più può la Fantasia produrre degli ornamenti mirabili, come appunto son gli Arabeschi, i quali falsamente dilettano col mostruoso ... » (3).

5. « ... *gli ornamenti che si convengono alla lor dignità* ... ».

La pagina che stiamo ora leggendo si trova nel capitolo secondo, parte prima delle *Riflessioni sopra il buon Gusto nelle Scienze e nell'Arti* di *Lamindo Pritanio*, pubblicate la prima volta in Venezia nel 1708; e sotto il nome di Lamindo Pritanio si celava, come tutti sanno, Ludovico Antonio Muratori: il quale aveva, due anni prima, dato alle stampe in Modena quel trattato *Della perfetta poesia Italiana* nel quale è stringente la critica dell'ornato autofondante ed autofinalistico teorizzato dal Gracián, verso la metà del secolo precedente: « Atiende la dialéctica a la conexion de términos, para formar bien un argumento, un silogismo; y la

---

(1) Ivi, pp. 202-203.

(2) Ivi, p. 265.

(3) *Riflessioni sopra il buon Gusto nelle Scienze e nelle Arti*, di *Lamindo Pritanio*, Parte Prima. Cito dalla edizione Pezzana, Venezia, 1742, p. 116.

retorica al ornato de palabras, para componer un flor eloquente, que lo es un tropo, una figura » (1). Sempre nella prima parte delle *Riflessioni sopra il buon Gusto*, al capitolo settimo, si legge una confutazione di questa teoria barocca della retorica; confutazione che si appoggia ad una concezione dell'ornato verbale della quale potrebbe sembrare una vera e propria parafrasi quella che sull'ornato architettonico, e sulla sua fondazione nella necessità pratica, abbiamo or ora letta nella apologia del portico della Rotonda fatta pronunziare dal Bottari al Maratta nel terzo dialogo *sopra le arti del disegno*. Ed allo stesso modo che nei *Dialoghi* l'ornato architettonico doveva esser salvato e classicisticamente apologizzato, differenziandosi così la posizione antibarocca in essi enunciata da quella puramente razionalistica, dalla quale l'ornato in quanto tale veniva messo al bando, nelle *Riflessioni* non l'ornato, e la retorica che lo fonda, sono condannati, alla maniera degli zelanti portorealisti di Francia, ma vengono classicisticamente giustificati in una concezione dell'ornato verbale non dissimile da quella che sull'ornato architettonico abbiamo letta nel terzo dialogo di monsignor Bottari: « Non vogliamo ... [...] ... che lo stile lussureggi; né che la nobile serietà e gravità d'alcuni argomenti s'adorni di troppi fiori, e di vivaci figure; molto meno di frasche; siccome avvenne verso la metà del secolo prossimo passato ne' Libri anche degli autori più insigni ... [...] ... Desideriamo che la verità, le notizie, e le ragioni delle cose si lascino vedere in abito non sordido, non deforme, non troppo rusticano, e spiacevole, ma con gli ornamenti che si convengono alla lor dignità ... » (2). E la difesa della retorica, in un contesto dove evidente è l'avversione alla teoria del Gracián sull'*ornato de palabras*, si fa più esplicita nella pagina successiva, non senza una cautelativa allusione alla polemica del francese François Lamy contro la retorica; polemica con la quale il Muratori (la cui ostilità al barocco possiamo considerare classicista, ma non razionalista alla maniera dei cartesiani e della logica di Port-Royal) non vuole che le proprie posizioni vengano confuse: « Si debbono biasimare gli abusi della Rettorica, ma non l'Arti. Per altro quando si tratti di giudicare chi risplenda per l'ornamento dell'eloquenza, se questa sia di parole, e non di cose, noi certamente antiporremo a costui, qua-

(1) *Agudeza y arte de ingenio*, Discurso B, in: GRACIÁN, *Obras completas*, ed. cit., p. 239.

(2) *Riflessioni sopra il buon Gusto*, ed. cit. I, p. 198. Sulle *Riflessioni*, e su questo aspetto della teoria in esse enunciata, fondamentali le considerazioni di MARIO FUBINI, in: *Dal Muratori al Baretti*, p. 18 e segg.

lunque altro che sia bensì privo d'eloquenza, ma fecondo di cose ... » (1).

Eloquenza di cose e ornamento di parole, contro una eloquenza di sole parole, identificantesi con l'ornato fine a se stesso ed in se stesso fondato. Questa la teoria del Muratori, che troviamo ribadita nel Capitolo Settimo della parte seconda: « Le verità, e le buone dottrine anch'esse maggiormente ci piacciono, ove ci vengano esibite con vaghe forme, e maniera ingegnosa, che se ci compariscono davanti in foggia comunale, e rozza » (2). E l'aggettivo *rozzo*, come qualificazione spregiativa qui riferita ai discorsi, lo troveremo adoperato, a proposito dell'architettura non ornata, di semplice utilità, proprio nella pagina dei *Dialoghi sopra le tre arti del disegno* dalla quale abbiamo or è poco riportata l'apologia del portico della Rotonda: che se non fossero stati *convertiti quei rustici puntelli in quelle bellissime colonne, e con quell'eccellente cornicione* non fosse stata ricoperta *la vista di quel tettaccio*, ognuno può vedere « che rozza, e che villana cosa sarebbe stata questa per attaccare ad un tempio sì venerabile presso i Romani, qual'era quello dedicato a tutti gli Dei ... » (3). Questa fondazione dell'ornato verbale sulla finalità che il discorso è chiamato ad esercitare (e la esercita meglio con l'aiuto dell'ornato, allo stesso modo che nei *Dialoghi* l'ornato architettonico nasce dalla funzione e ad essa giova) la troviamo più avanti ribadita nella stessa pagina: « ... per ben persuadere una verità ad altrui, e per fargli amare qualche Virtù, fuggir qualche vizio, egli è necessario assalirgli col diletto e colla forza delle figure non il solo ingegno, ma ancora l'immaginazione, e il cuore ... » (4). Possiamo qui sottolineare, negli argomenti della polemica classicistica contro il Barocco, in quanto non si identifichi con quella razionalista, una anticipazione di teorie estetiche che dovranno fare lunga strada, nel pensiero e nella critica moderni: dalla kantiana *pulchritudo adhaerens* alla crociana *letteratura*: ma sono quistioni tuttora aperte, e scottanti, così per chi si occupi di lettere come per il teorico o il critico dell'architettura, se questi vorrà oggi rendersi conto di certe ormai diffuse insofferenze, che sarebbero state impensabili quando l'eredità del Milizia faceva ritorno nella notissima invettiva di Adolfo Loos ...

---

(1) *Riflessioni*, I, ed. cit., p. 199.

(2) Ivi, Parte II, ed. cit., p. 97.

(3) *Dialoghi sopra le tre arti del disegno*, ed. cit., p. 203.

(4) *Riflessioni sopra il buon Gusto*, ed. cit., II, p. 97.

Ci siamo avvicinati, con queste considerazioni, a quella interpretazione filosofica della polemica antibarocca che inizialmente avevamo preannunciata come uno degli scopi della nostra ricerca. Ma converrà ancora leggere alcune altre pagine del Muratori, dalle quali ci sarà resa più agevole la ricognizione dell'ideale estetico che consapevolmente o no alimentava di sé il classicismo settecentesco; e nella sua opposizione al Barocco ci autorizzerà a decifrare il conflitto tra due determinazioni interne della categoria estetica: nessuna delle quali può oggi, per noi, risplendere nei confronti dell'altra come il valore rispetto al non-valore, se non addirittura all'anti-valore; nessuna delle quali, insomma, può esser la luce che mette in fuga le tenebre, e nemmeno la luce che precede il calar della notte. E dobbiamo, a questo punto, aprire i due volumi *Della perfetta poesia italiana*, per vedere quale fosse, in base all'idea di poesia che ivi l'autore professa e ripetutamente espone, l'atteggiamento del Muratori nei confronti della concezione barocca della poesia: di quella concezione che nel Gracián e nel Tesauro aveva trovato i più acuti e dotti sostenitori (1).

6. *Bellezza della verità contro bellezza come illusione.*

Utilissimo punto di partenza, in questa fase della nostra indagine, saranno, appunto, le considerazioni del Muratori sul Gracián, sul Tesauro, sostenitori entrambi, secondo il Muratori, di una poesia nella quale l'ornato verbale è intessuto di *pensieri ingegnosi che non han per fondamento il vero*: « ... Poca obbligazione in verità ha la Spagna a Baldassar Graziano, che nel suo *Trattato delle Acutezze* ha posto in sì gran riputazione questo meschinissimo stile. Pochissima ancor noi ne abbiamo ad Emanuel Tesauro, che n'abbia co' suoi libri, e sopra tutto col *Cannocchiale aristotelico* autenticato l'uso. Questi Autori, ingegni per altro felicissimi, hanno oltra il dovere guasta, e corrotta la natura della vera Elo-

---

(1) Sul Gracián e il Tesauro, come sul Pellegrini e lo Sforza Pallavicino, è tuttora importante — ed istruttivo, per chi lo sappia leggere criticamente e lo storicizzi nel modo dovuto — il saggio di Benedetto Croce, scritto nel 1899, *I trattatisti italiani del concettismo e Baltasar Gracián*, ora in: *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Bari, Laterza, 1966[6], p. 311 e segg. E merita di essere ricordato (specie dopo la rivalutazione del Padula, una ventina di anni addietro) il ricordo che il Croce, citandole, fa delle lodi che nel 1857 ebbe a scrivere del Tesauro lo scrittore Vincenzo Padula, il quale ebbe a definire il *Cannocchiale aristotelico* « il più dotto ed assennato libro di cui ... in fatto di dottrine estetiche possa gloriarsi l'Italia ... » (ivi, p. 346).

quenza e della buona Poesia ... » (1). Chi poi volesse una più particolareggiata esposizione dei motivi per i quali il Muratori arrivava a sconsigliare la lettura dei trattati del Gracián e del Tesauro (oltre, naturalmente, a quella delle poesie del Marino ...) al lettore che non avesse « prima riempiuto la mente sua di que' gran lumi, che ci ha lasciati la sapienza degli antichi, e de' moderni migliori » (2), chi, dico, volesse apprendere gli argomenti di questa opposizione al Gracián e al Tesauro (cioè all'estetica barocca), in nome della *sapienza degli antichi* (e di quei *moderni* che in tanto sono i *migliori* in quanto non hanno tralignato, hanno tenuto fede alla sapienza degli antichi) questi si accorgerebbe che la polemica muratoriana intendeva colpire, in poesia oltre che in retorica, quell'ornato fondato su se stesso e avente in sé il proprio fine, che cinquant'anni dopo doveva costituire, *nelle tre arti del disegno*, il bersaglio contro il quale dirigono i loro strali i due personaggi storici che monsignor Bottari sceglierà ad interlocutori dei propri dialoghi (3).

L'appello è qui alla ragione; e potrebbe lasciar credere che la concezione muratoriana della poesia fosse un equivalente di quella lodoliana, e poi di Francesco Milizia, sull'architettura: « ... conciossiaché abbiam detto, che la falsità di questi concetti si scuopre misurandoli colle regole della Logica, e dalla ragione argomentante, ora conviene più apertamente scoprir la piaga, e

---

(1) LUDOVICO ANTONIO MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, cit. dalla edizione veneziana del 1770 (stamperia Coletti), to. I, p. 241.

(2) Ivi, p. 242.

(3) Nel 1760, l'abate Carlo Denina, che da un iniziale classicismo era passato a un razionalismo illuministico paragonabile, in letteratura, a quello che in architettura era professato dal suo contemporaneo Lodoli, pronunciava sul Tesauro un giudizio assai più duro di quello del Muratori, il quale, in ultima analisi, condivideva, del Tesauro, la teoria della metafora (v. CROCE, *I trattatisti*, cit., p. 334): « Allevato ed istruito nel tempo, che lo stile enfatico dell'Achillini, del Ciampoli, e quello di Balzac, e Voiture, erano in gran voga, si segnalò purtroppo in quella cattiva maniera, e mantenne più lungamente ne' suoi paesani il gusto delle antitesi, e delle metafore, che appresso altre nazioni italiane già incominciava a passare ... » (*Discorso sopra le vicende della letteratura*, P. IV, cap. XIII; cito dalla edizione napoletana del 1792, to. II, p. 176). Alla influenza del Tesauro attribuiva dunque il Denina la persistenza, in Torino e nel Piemonte, del gusto barocco, che ancora al tempo in cui egli scriveva era in architettura dominante. Sulla spregiudicatezza del Denina nei confronti degli scrittori antichi, succeduta a un originario classicismo, si veda la lettera-dedica a Federico II di Prussia, anteposta all'edizione 1784 delle *Vicende della letteratura* (ed. cit., to. I, pp. 9-10), che fa pensare al proposito lodoliano di un *esame imparziale e filosofico* dei sistemi classici d'architettura.

far vedere a gli amadori di sì sconcio gusto, sopra quel fallace fondamento ordinariamente vada lavorando Sofismi l'intelletto loro. Ciò si fa col fabbricar sopra le immagini fantastiche, e prendere per vero intellettuale, e reale ciò che è solamente vero, o verisimile alla fantasia, mischiando insieme, e confondendo i parti dell'una e dell'altra potenza ... ». Chi volesse estendere alla pittura una argomentazione di questo genere (insieme recuperando la continuità che lega le teorie muratoriane della poesia alla polemica antibarocca, già da noi ricordate, del goethiano Meyer) non altro dovrebbe fare che recarsi nella chiesa romana di Sant'Ignazio; e ivi rileggere il passo or ora citato della *Perfetta poesia*, avendo l'occhio alla volta che Fratel Pozzo vi aveva dipinta una quindicina d'anni, circa, prima che il Muratori desse alle stampe il suo trattato.

Fabbricar sopra le immagini fantastiche, e prendere per vero intellettuale, e reale ciò che è solamente vero, o verisimile alla fantasia, mischiando insieme, e confondendo i parti dell'una e dell'altra potenza ... Queste parole spregiative che il Muratori scriveva avendo in mente le metafore azzardatissime con cui Giuseppe Artale (ed il Tesauro, nel capitolo decimoprimo del suo trattato) avevan celebrata la Maddalena (soggetto assai caro ai pittori ed ai poeti barocchi: dal Marino al Paoli al Fontanella), possono anche venire adoperate (senza alcuna intenzione spregiativa: press'a poco come senza intenzione spregiativa è possibile trascrivere il passo notissimo di San Bernardo sulla *deformis formositas* della scultura romanica) per caratterizzare le pitture illusionistiche del Pozzo: il quale non soltanto nel dipingere architetture si proponeva, per adoperar le sue stesse parole, di *ingannar l'occhio dei riguardanti* (1); ma in composizioni pittoriche come la volta di Sant'Ignazio, deliberatamente intendeva mostrare come *vero intellettuale e reale* quel sopramondo celeste che era solamente *vero o verisimile alla fantasia*: per trasformare in *concreta rappresentazione* l'infinito attraverso la continuità della prospettiva architettonica, raffigurante cose vere, reali, e figurazioni oltremondane, vere o verisimili (diciamo col Muratori) solamente alla fantasia: « In primo luogo abbracciai tutta la volta con un Edifizio in prospettiva. Poi in mezzo ad esso dipinsi le tre Persone della SS. Trinità; dal petto di una delle quali, cioè dal Figlio humanato esce un nembo di

---

(1) V. *Prospettiva de' pittori et architetti*, di ANDREA POZZO della Compagnia di Gesù, alle figure 60 e 67. E sul Pozzo in Sant'Ignazio, si veda: PAOLO PORTOGHESI, *Roma Barocca*, Roma, Bestetti, 1966, p. 286.

raggi, che va a ferire il cuore di S. Ignazio, e quindi di riflesso si sparge per le quattro parti del Mondo dipinte in sembianza di Amazoni ... » (1). È la continuità di reale e immaginario, di rappresentazione di cose reali (l'architettura illusoria, che fa da tramite tra l'architettura reale e la volta che *è* cielo) e la rappresentazione di soggetti metaforici (le quattro parti del mondo in sembianza di Amazoni), che di proposito *mischia insieme e confonde i parti dell'una e dell'altra potenza*: questa, appunto, essendo la finalità che si proponeva l'estetica barocca — nella poesia come nell'architettura e nella pittura — in quanto unificava il reale e l'immaginario, allo scopo di raggiungere attraverso l'emozione estetica quella persuasione che la retorica proponeva come scopo dell'ornato verbale, delle figure e dei tropi: delle *agudezas* o argutezze teorizzate dal Gracián e dal Tesauro; il quale aveva scritto che la pittura « trahendo dinanzi agli occhi li simulacri delle cose: per virtù della *Imitation materiale*, genera nell'intelletto un piacevole inganno, et una ingannevole meraviglia: facendoci credere *che il finto sia vero* »; mentre la poesia, « con la *Imitation metaforica* si serve di quei corpi dipinti, che noi veggiamo per significare i concetti, che non veggiamo. Onde, se la Imitation Pitturale sommamente piace per la maraviglia, che *un Leon finto sia vero*; più de' piacerti la Imitation Poetica per la maraviglia, *che un Leon vero sia un'Huomo forte ...* » (2).

La pittura, che fa credere sia vero il finto; la poesia, che fa credere quel finto-vero della pittura essere se stesso e altro, una metafora: sicché la volta di una chiesa è metafora del cielo, ed il finto che in essa è raffigurato è vero per l'inganno dei sensi. Sono figure finte-vere (né più né meno che finte-vere sono le architetture alle quali esse sovrastano senza soluzione di continuità) le Amazoni

(1) *Prospettiva*, cit., alla figura centesima.

(2) *Il cannocchiale aristotelico, o sia, Idea dell'Arguta, et ingegnosa elocuzione, che serve a tutta l'Arte oratoria, lapidaria et simbolica. Esaminata co' principi del divino Aristotele dal conte Emanuele Tesauro*, Cap. II (*Argutie de' corpi figurati*), 16. Cito dalla edizione di Venezia, 1702, pp. 16-17. Questa edizione, tipograficamente discutibile, non risultava al Croce (« ... conosco otto edizioni fatte tra il 1654 e il 1682 ... » - *I trattatisti*, cit., p. 312), ma è significativa per essere stata pubblicata all'inizio del nuovo secolo, pochissimi anni prima che venisse alla luce il trattato del Muratori *Della perfetta poesia*. E che l'interesse per l'opera del Tesauro fosse nel Settecento tutt'altro che spento, ce lo dimostra il fatto che ancora nel 1714 venne ristampata in Lipsia la traduzione latina di Gaspare Cörber, che il Croce ricorda, insieme con la menzione che dell'opera del Tesauro doveva fare il Sulzer, nella *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, nella bibliografia sotto la voce « Aufschrift » (*Epigrafe*).

ferite di riflesso dai raggi che dalla Seconda Persona della Trinità vanno a ferire il cuore di Sant'Ignazio; ma sono anche, per metafora, le quattro parti della terra, loro compresenza in unico luogo ... Indistinzione del mondo reale e del mondo illusorio; sparizione del limite che divide l'uno dall'altro; allo stesso modo, nelle parole della retorica e della poesia, nelle figure della pittura, sparisce il limite tra senso proprio e senso figurato. Come librarsi in una zona intermedia: dalla quale il mondo della immaginazione appaia reale e vero al pari di quello di tutti i giorni; anzi più vero: perché di quest'ultimo discopre il senso nascosto ed il vero valore. Sorpresa di guardare in alto e vedere dal di sotto in su, librate nel vuoto, figure che hanno tutta l'apparenza del reale, ma sono vedute come non potremmo mai vedere la realtà ... Non per nulla nel primo dialogo di monsignor Bottari l'interlocutore battezzato col nome del Bellori criticherà la volta di fratel Pozzo in termini equivalenti, per la pittura, e quelli che, in sede di critica della poesia, il Muratori aveva adoperati per la chiusa del sonetto dello Artale sopra la Maddalena. Se qui il Muratori deplora l'audacia di una metafora di secondo o terzo grado (« Se il crine è un Tago, e son due soli i lumi, / Non vide mai maggior prodigio il Cielo, / Bagnar co' Soli, e rasciugar co' Fiumi »), osservando che trattasi di *traslazione non solamente falsa, e inverisimile all'intelletto, ma tale parimenti alla fantasia* (in quanto i capelli biondi sono chiamati Tago avendo il poeta inteso dire che il fiume Tago ha le arene d'oro), nei *Dialoghi sopra le tre arti del disegno* si legge che la volta di Sant'Ignazio venne dipinta « debolmente dal P. Pozzo Gesuita, egregio pittore d'architetture, ma infelice nel dipinger figure, come son quelle colorite in quella volta, che fanno doler gli occhi a chi vi si fissa » (1). Dove la reprimenda non è soltanto tecnica perché nella condanna della prospettiva aerea viene inclusa (e si ricordi l'antigesuitismo dei circoli giansenistici romani, a cui il Bottari apparteneva) una condanna della indistinzione tra reale e fantastico, della continuità del vero e del finto; condanna che ha un fondamento filosofico, né più né meno di come la stroncatura dell'Artale viene dal Muratori pronunziata in nome di presupposti propriamente filosofici: « Non sarà la prima volta, che noi diremo, cercarsi naturalmente il vero dall'intelletto nostro, ed essere il vero, o verisimile il principal fondamento del bello ... » (2). Nella critica bottariana al Pozzo la innaturalità della posizione di chi

(1) *Dialoghi*, ed. cit., I, p. 97.
(2) *Della perfetta poesia*, ed. cit., I, p. 234.

guarda, viene criticata in nome di una verità della pittura, cui viene fatto appello verso la fine dell'opera, in una delle battute che chiudono il dialogo quinto: là dove si biasima la pretesa di certi committenti, secondo i quali il pittore dovrebbe « dipinger cose, che non furono mai né vedute, né udite, né immaginate », ovvero cose « tanto mal convenienti, e fuor di squadra, e che non si possono per nessuna guisa esprimere co' pennelli ... » (1). E ci limitiamo qui ad accennare, nel filo-giansenista Bottari, una eredità della polemica portorealista contro la Retorica, non meno che contro i Gesuiti ... Bellezza, insomma, come bellezza della verità: questo motivo è comune al Muratori critico della poesia come al Bottari critico delle arti del disegno — ed è noto del resto che tra il Muratori e il Bottari, come tra questi e l'Algarotti, il Milizia, il Winckelmann, intercorsero rapporti d'amicizia e attivo scambio di idee. È un punto, questo, sul quale con tutta probabilità dovremo tornare: per ora, dobbiamo fermarci a precisare il concetto di bellezza della verità, in quanto è determinante per la teoria estetica del classicismo settecentesco.

7. *L'eredità di Gracián e l'eredità di Boileau.*

Nell'estetica del barocco, bellezza, lo sappiamo, era più che verità: una irruzione al di là del conoscibile, uno stupore per il *finto che sembra vero*. Non per nulla, l'appello del Gracián all'ornato come essenziale per l'architettura è preceduto da una esplicita rivendicazione della indipendenza e ulteriorità del bello rispetto al vero conosciuto e definibile: « ... No se contenta el ingenio con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura ... » (2); ulteriorità rispetto al vero in quanto instaurazione di una realtà più alta e più ricca: il cui significato viene appreso in uno stupore della mente che alza l'uomo sopra la statura umana: « Si el percibir la agudeza acredita de Aguila, el producirla empeñaria en Angel ... » (3). Lo stesso *bello*, a questo punto, sorpassa se stesso per lo meno nella misura in cui la sua ricchezza si dilata oltre i limiti del reale e della verità definibile discorsivamente — « es este ser uno de aquellos ques son mas conoscidos a bulto, y menos a pre-

---

(1) *Dialoghi*, ed. cit., p. 353. Evidente, qui, l'intenzione di colpire la Compagnia di Gesù.

(2) *Agudeza y arte de ingenio*, I, cit., in: GRACIÁN, *Obras completas*, ed. cit., p. 239.

(3) Ivi, p. 237.

cision; déjase percibir, no definir ... » (1). L'aggettivo « sublime » (che anche il Muratori adopera, ma come semplice superlativo di bello), corre spontaneo sotto la penna, a proposito della determinazione barocca della categoria estetica, così come la troviamo teorizzata presso il Gracián, presso il Tesauro: non per nulla, del resto, il Denina doveva denunziare, nel trattato *Del Sublime*, un esempio di quel *cattivo gusto* reperibile anche presso gli antichi, la constatazione del quale lo aveva distolto dal suo classicismo originario (2). Nella polemica classicista del Settecento, bellezza (in termini che non possono non ricordare, in differente situazione storica, il classicismo razionalistico di Tommaso d'Aquino) è invece lo splendore del vero conosciuto e definibile: riposata e riposante gioia della mente, la quale gode d'apprendere una verità la cui presenza è come la perfezione della realtà giornalmente vissuta (3). E lo troviamo l'aggettivo « sublime », nel terzo discorso del Gracián, come attributo della varietà e molteplicità di perfezioni che caratterizza la determinazione barocca della categoria estetica, fondata sull'autofinalismo dell'ornato: « La uniformidad limita, la variedad dilata; y tanto es mas sublime, cuanto mas nobles perfecciones multiplica ... » (4). Aggiunge Gracián che « No brillan tantos astros en el firmamento, campean tantos flores en el prado, cuantas se alternan sutilezas en una fecunda intelligencia ... » (5): una asserzione che potremmo esemplificare, con dovizia degna dell'epoca e del suo ideale estetico, trascrivendo dal *Cannocchiale aristotelico* la descrizione dei festeggiamenti apprestati in Torino nel 1620 per le nozze di Vittorio Amedeo di Savoia (poi Vittorio Amedeo primo) con Cristina di Francia, figlia di Enrico IV: « ... Tut-

---

(1) *Ibidem.*

(2) « Non vi è alcuna delle maniere più generalmente riprovate da chi si pregia di puro, e fino gusto, la quale non si possa con gli esempi degli scrittori classici greci, e latini, autorizzare. Certe espressioni, che Longino loda in Platone come sublimi, si potrebbero delegare come cattive, se si trovassero in altri » (*Discorso sopra le vicende della letteratura*, P. III, XVII; ed. cit., to. II, p. 53).

(3) E si legga l'interpretazione che del classicismo settecentesco, ricondotto alla sua genesi, ha data Paul Hazard nelle pagine conclusive del suo studio (1935) sulla *Crisi della coscienza europea* (tr. di Paolo Serini, Torino, Einaudi, 1946): « ... un equilibrio paradossale tra elementi opposti; una conciliazione tra forze avverse; e un evento letterariamente prodigioso: il classicismo. Virtù di appagamento; forza tranquilla; esempio di una serenità conquistata consapevolmente da uomini che conoscono come tutti gli uomini, le passioni e i dubbi, ma che, dopo i disordini dell'età precedente, aspirano a un ordine salutare ... » (p. 492).

(4) GRACIÁN, *Agudeza*, cit., Discurso III, ed. cit., p. 420.

(5) *Ibidem.*

ta la Piazza era un *Giardino*, dove col Febrai scherzava Aprile, et negli horrori del verno rideva Flora. Le barriere dello steccato erano *Siepi*, che ritirate in quadri diagonali, frondavano di fresche verdure instellate di Fiori. Sorgevano tra vie stranissime et Monstruosissime *Fiere* a luogo; a luogo: che con terribili forme ricche d'oro, et di argento spaventavano, et piacevano. Contra questa, al chiaro, et acuto suon delle trombe, aventavano armi più guise gli armigeri *Cavalieri* ... » (1).

Davvero una pagina esemplare, nella quale sembrano condensati tutti gli attributi dell'ideale estetico barocco, fino ad una esemplificazione del sublime che più precisa non potrebbe essere, in quelle fiere le quali *spaventavano e piacevano* per le loro forme *terribili, ricche d'oro e di argento*; non senza il gusto propriamente barocco delle metamorfosi: una cosa che diventa un'altra, anzi *è* nello stesso tempo, se stessa e un'altra, per opera dell'ingegno, o argutezza o *wit* (dobbiamo ricordare la fondamentalità di questi principi, messa in rilievo da Anceschi ...) in quella piazza che *era un giardino* ... Un giardino, bisogna aggiungere, dove aprile scherzava con febbraio, dove la flora primaverile rideva in mezzo agli orrori dell'inverno. L'ingegno, l'acutezza della mente umana vince il corso del tempo, unifica le stagioni, realizzando una loro simultaneità: compresenza, nel medesimo istante, dei diversi e contrastanti attributi delle stagioni. Febbraio e aprile insieme; il gelo dell'inverno e la fioritura variopinta di primavera. Era un ideale in vario modo perseguito dal giardinaggio barocco; e anche la preferenza per i sempreverdi, ereditata dal gusto italiano del Rinascimento, era un indizio, nei giardini francesi, di partecipazione, sia pure in termini cartesiani, *cogitatio* signoreggiante l'*estensione* di natura ed il suo meccanismo, di questa aspirazione barocca a vincere, nei giardini, il corso del tempo, la contradditoria vicenda delle stagioni; e questo ideale vediamo sottolineato in quella che possiamo chiamare la critica barocca dell'arte dei giardini (2).

---

(1) *Il cannocchiale aristotelico*, Cap. II, ed. cit., p. 35. Su questa festa, sulla cultura dei suoi ordinatori, sul suo significato politico: MERCEDES VIALE FERRERO, *Feste delle Madame Reali di Savoia*, Torino, Istituto Bancario di San Paolo, 1965, pp. 10-11, 20,23.

(2) Non sfuggì al Croce, a suo tempo, l'importanza che il trattato del Tesauro ha nella storia delle teorie riguardanti il « così detto bello di natura » (*I trattatisti*, cit., p. 344, n. 2). E si veda: *Il cannocchiale aristotelico*, ed. cit., p. 45 e segg.: la natura come « si mostra sapientissima nelle cose necessariamente ordinate alla pubblica utilità, così nelle cose piacevoli si studia, per mera pompa d'ingegno, di mostrarsi arguta e faceta ... ».

Ed un vistoso esempio di questa critica, probabilmente influenzato dalla teoria estetica del Tesauro, possiamo trovarlo in un libro redatto, appunto, in Torino, tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento, ed ivi per la prima volta dato alle stampe, con dedica a Vittorio Amedeo II, nel dicembre del 1710, il cui titolo è *Regiae Villae, Sylvae Epigrammata Auctore Camillo Maria Audiberto S. J.* Sarebbe troppo lungo elencare, nell'opera dello Audiberti, le testimonianze dell'aspirazione barocca alla unità simultanea delle diverse stagioni, aspirazione manifestata in versi latini non privi, alla lor volta, di acutezze verbali e di verbali concettosità; dotati, diciamo, del retorico *ornato de palabras* teorizzato da Gracián. Basterà sottolineare, dalla descrizione celebrativa dell'ormai pressoché inesistente Parco del Valentino — « ... Stant agmine longo / Custodes umbrarum Ulmi: Quando aestifer urit / Sirius; hinc totis proscripto Sole diebus, / Frondea Tecta subire, et opaci frigora Coeli / Carpere, Regis amor: famulans ubi Sylva fluentes / Curvat in obsequium Dominis subeuntibus umbras ... » (1) — oppure dalla descrizione, egualmente encomiastica, di un altro monumento di architettura e di giardinaggio oggi irriconoscibilmente degradato, la Villa Ludovica, poi Villa della Regina: « ... Si ruit adversa Boreas populator ab Alpe, / Bacchaturque ferens hyemen glacialibus alis; / Custos auriferae Domus est accommoda Sylvae: / Se stupet in mediis ubi ver portatile Tectis; / Ridet et exclusam Pomona domesticam brumam. / Cum deformis hyems alta nive conderet in Urbem, / Prodjit hinc quoties invito Flora Decembre; / Vernaque in algentes Viridaria Aulas! ... » (2).

L'unità delle stagioni, la loro compresenza: celebrata dal Tesauro negli apparati festivi per le nozze del primo Vittorio

---

(1) Cito dalla edizione stampata a Milano, con imprimatur 21 luglio 1711, p. 4.

(2) Ivi, p. 34. Dal canto dedicato a Villa Ludovica, meritano di essere ricordati, come esempio di critica barocca in lode di architettura pur essa barocca, i versi in cui ne viene descritto l'edificio, il cui primo progetto, com'è noto, è stato attribuito al Vitozzi: « ... Ardua Moles, / Collis in invidiam, tria per fastigia surgens, / Ambitiosa fugit Vallem et se Montibus aequat ... » (ivi, p. 32); « ... Terga Domus niveis hilarat decorata columnis / Porticus ... » (ivi, p. 35). Né poteva mancare un esempio di qualificazione del sublime, per attributi fra loro contrastanti, con riferimento alla veduta delle Alpi (soggetto e attribuzioni che, seguendo altro itinerario, dovevano diventare canonici, per così dire, in tutte le teorie settecentesche del sublime, fino a Kant ...): « ... Ipsa procul non est inamabilis Alpes: / Est sua lux hyemi, ridetque argenteus horror; / Et Pedemontis opes, Alpis penuria laudat ... » (ivi, p. 33): immagini ed attributi che sembra anticipino i paesaggi alpini di von Haller ...

Amedeo con Cristina di Francia; lodata dallo Audiberti nelle serre e nei recessi silvestri delle ville reali di Torino: testimonianze di una visione estetica (barocca) che il gusto settecentesco per la natura doveva rifiutare, facendosi anzi un vanto di dare evidenza alle stagioni, alla loro diversità e mutevolezza come varia bellezza dell'anno e insieme utilità per gli uomini (1). Nella presente fase della nostra ricerca, unità e compresenza delle stagioni è un aspetto di quella indifferenza tra mondo reale e mondo illusorio, di quell'essere ogni cosa se stessa e altra, e significare altro ancora, che trova ulteriore, esemplare applicazione nella volta di Sant'Ignazio del Pozzo: nelle allegorie, sicuro, che il Meyer doveva sentenziare « abgeschmackten », *insipide*. Era l'aspirazione a identificare il vero col finto, il reale con l'immaginario; aspirazione che il Muratori, educatosi nella sua giovinezza sulle pagine del Tesauro, e poi come disincantato nei confronti del sublime barocco, della barocca argutezza, doveva, come s'è visto, biasimare: severamente giudicando la poesia in cui le metafore mischiavano la verità e finzione, realtà e immaginazione, sotto la spinta, appunto, di una aspirazione al sublime, alla metamorfosi, al polimorfismo ed alla polisemia, che il Tesauro aveva esemplificata nella già ricordata pagina sui festeggiamenti nuziali di Torino: « ... il Giardino metaforicamente rappresentava il Piemonte; chiamato appunto da gli antiqui storiografi *Giardin dell'Italia*. La chiusa figurava le Alpi, con le imagini di tutti i Fiumi, che da que' bianchi gioghi in questa verde falda serpeggiano ... [...] ... Dato fine alla Correria, et abbattute le Fiere, ogni cosa ne andò in fiamme di gioia: i Fiumi versanti acqua esalarono fuoco, e tutto il Giardino parve da Vulcano à gran volo rapito in cielo ... » (2).

E possiamo anche ricordare la pagina che nello stesso trattato introduce gli epigrammi composti dal Tesauro per il giardino del castello di Racconigi: « ... volendo il Prencipe Tomaso terminar tutti gli Angoli de' Quadri del Perterro con qualche Statua misteriosa sopra i suoi Piedistalli, che compievano il numero di 61, si come quel Giardino della Primavera pare un Cielo stellato di fiori; così vennemi nel pensiero di rappresentare ogni Statua delle *Immagini celesti*, che uguagliano appunto quel numero ... [...] ... Si che

(1) Su questo argomento, peraltro bisognoso di ulteriore trattazione per quanto riguarda la teoria e la critica del giardinaggio settecentesco, si veda: *Arte e natura nella poesia stagionale settecentesca*, in: R. ASSUNTO, *Stagioni e ragioni nell'estetica del Settecento*, cit.

(2) *Il cannocchiale aristotelico*, ed. cit., p. 36.

veggendosi i Pianeti in fronte; et gli dodici segni nella via di mezzo, come un Zodiaco: et le Imagini Boreali dall'una parte, et le Australi dall'altra chiunque passeggiasse per il Giardino, potesse vedere il Cielo in terra, et conoscere quasi tutte le favole de' Poeti; et imparar documenti utili alla vita humana ... » (1).

Indifferenza di realtà e illusione, identità di significante, come si direbbe oggi, e di significato. Il vero che si presenta come immaginario; l'immaginario che acquista sotto i sensi una realtà, una evidenza che è quella stessa del vero: e l'emozione del sublime, in chi si accorge che l'inverno è insieme estate, e le fiere mostruose splendono d'oro e d'argento; e un giardino è anche il cielo stellato popolato di immagini incarnanti i segni dello zodiaco. E meraviglia, da far gridar per l'ammirazione, di fronte alla metamorfosi dell'acqua in fuoco, alle piante che si tramutano in luci e da terra salgono al cielo ... È, in retorica come in poesia, quella che il Tesauro aveva chiamata la « Cavillatione Urbana », la quale « hà per iscopo di rallegrar l'animo degli Uditori con la piacevolezza senza ingombro del vero ... » (2). Anche Leibniz, come risulta da una lettera alla regina Sofia Carlotta, doveva gradirla — « À mon avis, quand il ne s'agit que de plaire, c'est assez qu'on soit frappé et même trompé agréablement ... » (3) — ma contro di essa doveva essere implacabile la polemica classicista condotta in nome di una dilettosità del vero: della quale polemica, iniziata, in Francia, dal Boileau, una delle più efficaci formulazioni la troviamo, in Italia, nelle pagine del trattato *Della perfetta poesia*: che doveva imprimersi, per così dire, nella mente di più generazioni, e dare vita a quella pregiudiziale antibarocca in altri tempi fin troppo diffusa, e ancor oggi di tanto in tanto rimessa in onore da certe polemiche dei nostri giorni. Una pregiudiziale, giova dirlo, i cui unici riferimenti testuali si trovano nella poesia del

---

(1) Ivi, pp. 429-430. E su Racconigi, si veda anche la celebrazione poetica dell'AUDIBERTI, in: *Regiae Villae*, cit., p. 56 segg.

(2) *Il cannocchiale aristotelico*, cit., p. 290. E si veda: CROCE, *I trattatisti*, cit., p. 338.

(3) In: LEIBNIZ, *Philosophische Schriften*, ed. Gerhard, vol. VI, p. 523. In realtà, non si tratta qui di una apologia della menzogna: gli argomenti di Leibniz, e prima di lui, quelli del Tesauro, vanno ricondotti a quella polemica seicentesca tra i sostenitori di una persuasione puramente *logica* (dai quali possiamo dire discendono gli odierni neo-positivisti) e i difensori della persuasione *retorica*, di cui doveva essere documento illustre il *De nostri temporis studiorum ratione* del Vico. E gli ideali estetici del barocco debbono essere interpretati come risposta storica alla esigenza, costante nella coscienza degli uomini, di una persuasione che non sia soltanto logico-discorsiva, ma anche fantastico-emozionale.

Seicento (è ben nota l'equazione ginnasiale che identificava il Barocco col cosiddetto Seicentismo ...), per di più conosciuta, non di rado, attraverso le citazioni polemiche passate dal trattato del Muratori fin nei manuali di storia letteraria ...

Stiamo toccando uno dei punti più nervosi nella vicenda settecentesca che come suoi protagonisti ha il classicismo e il barocco. E sarà bene ripensare a certi famosissimi versi di Boileau, dettati da una passione antitetica a quella del Gracián (alla quale forse non era estranea, da parte di un fedele apologeta, in poesia, di Luigi XIV, la volontà di instaurare una estetica *francese*, contro quella *spagnola* dell'ornato fine a se stesso ...) pochi decenni dopo la pubblicazione dell'*Agudeza y arte de ingenio*: « Quelque sujet qu'on traite, ou plaisant, ou sublime, / Que toujours le Bon sens s'accorde avec la Rime. / L'un l'autre vainement il semblent se haïr, / La Rime est une esclave, et ne doit qu'obeïr. / Lors qu'à la bien chercher d'abord on s'évertuë, / L'esprit à la trouver aisément s'habituë, / Au joug de la Raison sans peine elle fléchit, / Et loin de la gesner, la sert et l'enrichit. / ... [...] ... / Aimez donc la Raison. Que toujours vos écrits / Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix ... » (1). I quali versi vanno letti, per chi voglia ricostruire in essi la esposizione di un ideale che determini la categoria estetica in quanto tale, e di un ideale propriamente classicistico, nella loro continuità con la immagine che li illustra a breve distanza: « ... J'aime mieux un ruisseau, qui sur la molle arene, / Dans un pré plein de fleurs lentement se promene, / Qu'un torrent débordé qui d'un cours orageux / Roule plein de gravier sur un terren fangeux ... » (2). Dove risalta, in termini quanto mai esatti nella loro metaforicità, la determinazione classicista dell'ideale estetico: il *bello* come ordine, chiarezza, luminosità; riposo e ristoro di chi ne gode, anche quando si sposa alla solennità, meritevole di esser detta sublime, che si addiceva alla Corte del Re Sole, ed alle sue cerimonie più o meno rituali. Ma su Boileau, sulla sua influenza nella polemica antibarocca del classicismo settecentesco, avremo forse l'occasione di tornare, con più accurata lettura, quando avremo in mente le considerazioni del Muratori intorno alla unione di verità e bellezza che in questo momento ci apprestiamo a leggere e debitamente postillare.

---

(1) Boileau, *Art poétique*, Chant I, 28-39, in *Oeuvres complètes*, éd. de la Pléiade, Paris, 1966, pp. 157-158.

(2) Ivi, vv. 168-171, ed. cit., p. 160.

8. « ... *non può dilettarsi l'intelletto nostro se non della cognizione del vero* ... ».

« Per bello — scriveva il Muratori — noi comunemente intendiamo quello che, veduto o ascoltato o inteso, ci diletta, ci piace e ci rapisce, cagionando dentro di noi dolce tentazione e amore ... » (1); « ... Ciò posto, rivolgiamo noi tutto il nostro studio a considerar quel bello, che è fondato principalmente sul vero, e che diletta l'intelletto nostro; poiché il bello poetico propriamente cade sotto questa spezie ... »: la poesia infatti, continua il discorso del Muratori, pur non avendo « il privilegio d'essere annoverata fra le Scienze, ... è però un'arte nobilissima, che non men di quelle parla all'intelletto; e quando è bella, ha la virtù anch'essa di sommamente dilettarlo, e rapirlo. Truovasi ben in lei una parte di bello, che cade sotto il senso dell'udito, cioè a dire l'armonia e la musica del verso. Ma questa siffatta bellezza è un ornamento superficiale, che è necessario bensì alla bella Poesia, ma che non fa veramente ed internamente esser la bella ... ». Sono argomenti che torneranno, inoltrati a formulazioni più drastiche, nella critica classicistico-razionalista dell'ornato verbale, del quale sono parte cospicua i valori fonetici, quelli che affratellano la poesia e la musica — e dobbiamo qui, di nuovo, ricordare il Pope dello *Essay on criticism*, della *Epistle to Richard Boyle, Earl of Burlington*, parallela, nel tempo, al *Temple du Goût* di Voltaire (2). Sul problema della rima, poi, e con un'esperienza che non sarà solo quella

---

(1) *Della perfetta poesia italiana*, I, VI, ed. cit., vol. I, p. 4.

(2) Dello *Essay on Criticism*, si ricordino i versi dal 337 al 361, nei quali il poeta mette in ridicolo coloro « Who haunt Parnassus but to please their ear / Not mend their minds; as some to Church repair / Not for the doctrine, but the music there » (341-343). In precedenza, il Pope aveva criticato un altro aspetto del gusto barocco in poesia: « Some to *Conceit* alone their taste confine, / And glittering thoughts struck ont at ev'ry line; / Pleas'd with, a wom where not hing's just or fit; / One glaring Choos and wild heap of wit » (281-292). L'intonazione antibarocca di queste considerazioni sulla poesia va messa in rapporto con la polemica contro l'illusionismo della pittura barocca (rappresentata in Inghilterra dal pugliese Antonio Celio e dal versagliese Louis Laguerre) che si legge nelle *Epistle to Burlington*: « On painted Cielings you devout lip stare, / where sprawl the Saints of Verrio ar Laguerre, / On gilded clouds in fair expansion lie, / And bring the Paradise before your eye » (145-148). Nei versi precedenti il Pope aveva attaccato la musica barocca da chiesa, che « Make the soul dance upon a Fie to Meav'n » (144). E si legga, nel *Teatro alla moda* di BENEDETTO MARCELLO (1720-1733), l'attacco contro « il musico che nella musica per chiesa introdusse ' *Sarabande, Gighe Correnti*, etc. ..., quali chiamerà poi *Fughe*, *Canoni*, *Contrappunti doppi*, ecc. ' » (ed. a cura di Ariodante Marianni, Milano, Rizzoli, 1969, p. 3).

del barocco e del suo contrario, il classicismo, ma comprenderà anche quella della leggiadria rococò, doveva, come abbiamo veduto, tornare ad intrattenersi l'Algarotti, spingendosi a conclusioni propriamente negative cinquant'anni dopo il trattato della *Perfetta poesia* del Muratori, con il già ricordato saggio *Sopra la Rima*, dedicato, da Berlino, a Tommaso Villiers lord Hyde: e questo saggio, che conclude con un appello all'autorità di Alessandro Pope, anticipa in qualche modo argomenti quali proprio alla fine del secolo, li troveremo (abbiamo avuto occasione di ricordare anche questo) in certe pagine di un filosofo ammiratore del Pope: Emanuele Kant, nientedimeno. E il Bettinelli, in Italia, doveva anch'egli formulare le proprie riserve a proposito della rima e della sua decisività in poesia (1). Ma sulla quistione della rima non è più necessario intrattenerci: basterà, in questo momento, constatare come il Muratori concepisse la bellezza, anche in poesia, come splendore del vero: « Adunque la beltà interna, vera, ed essenziale della Poesia, è quella, che dall'intelletto è conosciuta e gustata. In udire, in leggere un bel Poema, si pruova dall'intelletto nostro un singolar diletto; né questo altronde nasce, che dal ravvisare quella bellezza, di cui è ornato e vestito l'interno vero del Poema ... » (2). E questa bellezza dell'*interno*, bellezza per l'intelletto, il Muratori la definisce in termini che più chiari non potrebbero essere: « ... il bello dilettante, e movente con soavità l'umano intelletto, altro non è, se non un lume, e un aspetto risplendente del vero. Questo lume, ed aspetto, qualor perviene ad illuminar l'anima nostra, e a scacciarne con dolcezza l'ignoranza ... [...] ... cagiona dentro di noi un dolcissimo piacere, un movimento gratissimo ... » (3). Da qui, una definizione della poesia che si colloca agli antipodi di quelle formulate dal Gracián, dal Tesauro: « Se-

---

(1) E si vedano, anche su questo argomento, le acutissime considerazioni di Paul Hazard, che sottolinea una invettiva contro la rima contenuta nell'ode *La libre éloquence* dello HOUDART DE LA MOTTE: *La crisi della coscienza europea*, tr. cit., pp. 372-373. Antoine Houdart de la Motte componeva peraltro delicatissime rime, una delle quali doveva, nel 1778, fornir le parole ad una ben conosciuta aria di Mozart: quella che comincia con la quartina: « Dans un bois solitaire et sombre / je me promenais l'autre jour, / un enfant y donnait à l'ombre / c'était le redoutable Amour ... ».

(2) Ivi, p. 43. Non c'è bisogno di sottolineare l'analogia di questi argomenti con quelli della estetica neo-razionalista (e implicitamente classicista) che ai nostri giorni venne proposta da Galvano Della Volpe nel contesto di una polemica contro il romanticismo e il simbolismo, per molti lati simile a quelle antibarocche del Settecento.

(3) Ivi, p. 44.

condo il distema della natura umana, non può dilettarsi l'intelletto nostro, se non dalla cognizione del vero, o dalla simiglianza e sembianza del vero. Adunque convien dire, che la Poesia anch'essa diletti col vero, o pur colla sembianza e simiglianza d'esso ... » (1).

Prima d'inoltrarci nell'esame del rapporto verità-bellezza in poesia, dobbiamo sottolineare, nelle definizioni or ora riportate, alcuni punti che ci saranno di grande aiuto, per quanto riguarda l'interpretazione filosofica della polemica tra classicismo e barocco. Ed il primo di questi punti è quello che abbiamo definito con le parole *bellezza per l'intelletto*: una concezione che trova il proprio parallelo, a proposito della pittura, nell'altra che asserisce il primato del disegno, bellezza intellettuale, rispetto alla bellezza sensuale del colore: un primato che verrà costantemente asserito nella polemica antibarocca del Settecento, passando attraverso il classicismo di cui ci stiamo occupando, il neoclassicismo di Winckelmann e dei suoi seguaci, il razionalismo: fino a Kant, che su questo argomento doveva essere abbastanza esplicito, nel paragrafo decimoquarto della *Critica del Giudizio*. Dipendenza del colore dal disegno, in pittura; dipendenza della rima dalla ragione, nel senso che già Boileau aveva raccomandato nel suo *Art poétique*; inerenza, come abbiamo visto nei *Dialoghi* di Monsignor Bottari, dell'ornato alla funzione in architettura ... Che questa polemica contro tutto ciò che aggrada ai sensi, e li lusinga incuriosendoli dovesse essere una polemica polivalente nelle sue motivazioni, non esclusiva al classicismo, ce ne accorgiamo ad ogni passo; anche se la sua perentoria motivazione classicistica possiamo ritrovarla, abbastanza avanti nel tempo, oltre la metà del secolo, nei *Discorsi all'Accademia Reale* di sir Joshua Reynolds, il quale peraltro, come non pochi artisti del suo tempo, teorizzava in modo non sempre consentaneo al suo gusto, in buona parte anticipatore, e desideroso di conservare *il meglio dell'esperienza barocca* (2). Ma i discorsi del Reynolds ci conviene, a questo punto, leggerli in qualche loro pagina più impegnativa, per vedere come in essi l'idea di una bellezza intellettuale, non di semplice incuriosimento per i sensi, si appoggiasse all'esempio degli antichi, ad un insegnamento dei Grandi-Maestri: nella Pittura come nell'Oratoria e nella Poesia ...

---

(1) Ivi, p. 45.

(2) Sull'ambivalenza del pensiero e della critica del Reynolds, si veda: LIONELLO VENTURI, *Storia della critica d'arte* (1936), nuova edizione italiana, Torino, Einaudi, 1964, pp. 163-164.

Il vero pittore, scriverà il Reynolds, « invece di cercar lode ingannando il senso superficiale dell'osservatore, [...] deve conquistarsi fama ammaliandone l'immaginazione » (1). E quale parte decisiva avesse lo studio dei Maestri antichi, il Reynolds lo aveva dichiarato, il 2 gennaio 1769, inaugurando la Royal Academy: istituzione segnata fin dalla nascita della vocazione classicista che stava alla base dell'estetica del Reynolds: « Il primo vantaggio di una Accademia è questo, che oltre a procurare degli abili insegnanti, essa sarà una raccolta di *grandi esempi dell'Arte. Sono questi i materiali nei quali il Genio è operante, e senza i quali l'intelligenza più forte potrebbe essere sprecata e fuorviata.* Mediante lo studio di questi autentici modelli, quella idea di eccellenza che è frutto dell'esperienza accumulatasi attraverso le età può conquistarsi di un colpo, ed i progressi lentamente e faticosamente compiuti dai nostri predecessori ci insegneranno un più spedito cammino ... » — « ... The principal advantage of an Academy is, that, besides furnishing able men to direct the Student, it will be a repository for the *great exemples of the Art. These are the materials on which Genius is to work, and without which the strongest intellect may be fruitlesly or deviously employed.* By studying these authentik models, that idea of excellence wich is the result of the accumulated experience of past ages may be at once acquired, and the tardy and obstructed progress of our predecessors, may teach us a shorter and easier way ... » (2).

9. « ... *subjects for their admiration, not their criticism...* ».

Classicismo, possiamo dire, estremista, questo del Reynolds che negli antichi maestri vedeva le autorità assolute, non discutibili: « I would chiefly recommend, that an implicit obedience to the *Rules of Art*, as established by the practice of the great MASTERS, shoud be exacted from the *young* Students. *That those*

---

(1) « Instead of seeking praise, by deceiving the superficial sense of the spectator, he must strive for fame, by captivating the imagination », *Seven Discourses delivered in the Royal Academy by the President*, cito dalla edizione stampata in Londra da T. Caddell, libraio e stampatore dell'Accademia Reale nel 1778, p. 69 (Discorso del 14 dicembre 1770). Non credo sia necessario insistere sulla lampante contrapposizione che c'è fra questa teoria del Reynolds e quella che, alla fine del Seicento, era stata enunciata dal Pozzo, all'inizio del suo trattato sulla *Prospettiva*: « L'arte della Prospettiva con ammirabil diletto inganna il più accorto dei nostri sensi esteriori che è l'occhio ... ».

(2) Ivi, p. 9. Sottolineature mie.

models, which have passed through the approbation of ages, should be considered by them as perfect and infallible Guides; as subjects for their imitation, not their criticism ...» — «Vorrei ricordare soprattutto che dai *giovani* studenti si deve richiedere una obbedienza assoluta alle *regole* dell'*arte*, come vennero fissate dai grandi MAESTRI. *Che questi esempi, passati come sono attraverso l'approvazione delle età precedenti, debban da loro esser considerate Guide perfette e infallibili; oggetti di ammirazione, e non di critica ...»* (1). Ma questa esemplarità degli antichi Maestri (che è alquanto diversa, dal punto di vista filosofico, rispetto a quella quindici anni prima proposta da Winckelmann nei suoi *Gedanken*) si fonda su una concezione del bello nel cui enunciato non sarà difficile riconoscere una sorta di parallelo, per la pittura, dei concetti che abbiamo letto (e di cui leggeremo gli sviluppi ulteriori) nel trattato del Muratori sulla *Perfetta Poesia*: concetti il cui centro, abbiamo visto, consiste in una identificazione del *bello dilettevole, che muove con soavità l'umano intelletto* con *un lume e un aspetto risplendente del vero.* E ce ne accorgeremo nel leggere il settimo discorso del Reynolds, quello del 10 dicembre 1776: «The natural appetite or taste of the human Mind is for *Truth*; whether that truth results from the real agreement or equality of original idea among themselves; from the agreement of the representation of any object with the thing represented: or from the correspondence of the several parts of any arrangement with each other. It is very same taste which relishes a demonstration in geometry, that is pleased with the resemblance of a picture to an original, and touched with the armony of music ...» (2) — «Il naturale desiderio o gusto della mente umana ha per oggetto la *verità*; sia che questa derivi dalla effettiva concordanza o dalla reciproca uguaglianza delle idee basilari; sia che derivi dalla concordanza della rappresentazione con l'oggetto rappresentato, oppure dalla corrispondenza delle varie parti l'una con l'altra. Il gusto che prende diletto in una dimostrazione geometrica, è lo stesso che gode per la rassomiglianza di un dipinto col suo originale, ed è commosso dall'armonia musicale ...». Né differivano molto da queste del Reynolds le idee che una quindicina di anni prima erano state esposte da Claude-Henri Watelet in quel poema *L'art de peindre*, che gli era stato suggerito dall'ambizione di essere, per la pittura, il legislatore che Boileau era stato per la poesia.

---

(1) Ivi, p. 13. Sottolineature mie.
(2) Ivi, p. 271.

Dedicato « aux Messieurs de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture », il poema del Watelet riflette le concezioni estetiche del classicismo, in quegli anni favorito da madame Pompadour e dal di lei fratello, il marchese di Marigny, del quale il Watelet non manca di pronunciare un elogio (1): che sono poi le idee professate e insegnate dal Batteux, il cui trattato era stato pubblicato sedici anni prima; e sostenute dal Cochin (la cui firma appare nell'approvazione dell'opera del Watelet da parte dell'Académie Royale), sia pure con non piena rispondenza rispetto alla propria opera di artista. Lo stesso Watelet, del resto (come anche il Reynolds, abbiamo visto), doveva dare prova di una certa felice polivalenza, partecipe di tutti i movimenti del gusto settecentesco, di tutte le determinazioni della categoria estetica che quel gusto professava, giacché nel suo testo troviamo indicazioni consentanee, si può dire, a quella idea preromantica del *sublime* che negli stessi anni veniva teoricamente elaborata di là della Manica; e del resto, è noto che in sede di teoria del giardinaggio, Watelet era fautore dei giardini cosiddetti all'inglese: « ... Un vaste rocher, par sa cime élevée, menace à la fois le ciel et la terre sur laquelle il est près de s'écrouler du haut d'une montagne: je ferai sentir, dans un Tableau, l'effroi qu'il m'occasionne ... » (2). Ma queste indicazioni vanno messe in rapporto col rifiuto di ogni libero sfrenamento della fantasia, che si legge nel terzo canto del poema: « L'Invention qu'ici je nomme Pittoresque, / N'est donc point ce qu'enfante un esprite romanesque / Qui d'une fievre ardente imitant les effets, / Dans des caprices vaines leisse égarer ses traits: / C'est l'ordre ingénieux qui destine, qui trace / À chaque corps un plan, à chaque objet sa place. / C'est un choix réfléchi, dirigé par le goût, / Qui de membres divers ne forme qu'un beau tout; / Et qui démêlant bien leur juste caractère, / Rend compte à la raison des beautés qu'il préfère ... » (3). Dove non potrebbe essere più evidente una adesione alla polemica classicista discendente da quella che aveva dettato a Voltaire i versi del *Temple du Goût*. Nel poema del Watelet, del resto, possiamo leggere indicazioni sulla diversità delle arti che gli farebbero meritare di essere collocato a fianco del molto più famoso *Laocoonte* di Lessing (posteriore

---

(1) *L'art de peindre*, poème avec des reflexions sur les différentes parties de la peinture, par M. Watelet, Associé libre de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, Paris, 1760, p. VIII.

(2) Ivi, p. 128.

(3) Ivi, p. 34.

di soli sei anni), suggerito anch'esso, in ultima analisi, da istanze classicistiche ed antibarocche (1); ed il concetto di *invenzione* come bella imitazione del *vero*, colloca il Watelet sullo stesso orizzonte non solo di Voltaire, ma del Reynolds, del Batteux, del Muratori.

Secondo il Muratori, infatti, quello che in architettura è l'ornato nascente dalla funzione, che *rende vaghe ed aggradevoli le parti di cui è bisognosa la fabbrica*, è l'abito nuovo che il poeta *aggiunge* alle *verità*, sì che fa parer *pellegrine* e *meravigliose* anche quelle che di per sé sono *triviali*, perché a tutti note: una *artifiziosa legatura in oro*, con la quale il poeta accresce l'intrinseco pregio della verità che egli enuncia (2). E non va trascurato il fatto che il Muratori adopera espressamente la parola *ornamento*: « ... perché non sempre possono dal nostro ingegno rinvenirsi verità pellegrine, e meravigliose nella materia; anzi sovente per necessità ci convien descrivere, e sporre le più note e volgari: allora sarà cura del Poeta il fare coll'artifizio bella la materia ... [...] ... Ora ciò, come dicemmo, si fa col vestire tal materia di un vago, e nuovo, ornamento, coll'ajuto del quale prende quella materia un nuovo aspetto ... » (3). Bellezza, dunque, è la verità in quanto nuova, rara, meravigliosa per se stessa, o in quanto tale la renda il poeta ornandola col proprio artifizio: ed a questo punto il Muratori identifica il sublime col bello, esplicitamente attenendosi (come del resto farà dopo di lui il Watelet) alla interpretazione classicistica che aveva accompagnato il trattato *Del sublime* agli inizi della sua nuova fortuna europea: « Può trovarsi questo Sublime, questo maraviglioso in qualunque argomento; sia esso maestoso o grande; sia mezzano, sia umile e basso ... » (4). Se gli aggettivi *sublime*, *maraviglioso*, sono ereditati dalla tradizione barocca, non ci vuol molto a capire che qui ha luogo, come s'è detto, una riduzione del *sublime* ad attributo del *bello*, e quindi ad altro che il sublime del Gracián; e che *maravigliosa* per il Muratori è la verità in se stessa, o per il modo come si presenta; non quella sbalorditiva *cavillazione urbana* di cui il Tesauro aveva scritto che rallegra gli animi *senza ingombro del vero*. E che l'ideale estetico di cui nella pagina or ora riportata abbiamo letta una completa esposizione, fosse un ideale classicistico, lo dimostra la parte cen-

---

(1) V. pp. 41 e segg.; 46 e segg., 136 e segg. e *passim*.

(2) *Della perfetta poesia italiana*, I, cit., pp. 49-50 (Cap. V).

(3) Ivi p. 52.

(4) Ivi, p. 54.

trale del capitolo primo: dove il classicismo, sul quale si fonda la polemica antibarocca del Muratori, non identifica se stesso (come poi il neoclassicismo winckelmanniano) in un'età d'oro della bellezza nella vita e nell'arte, che oltre ogni lontananza di tempi viene proposta come modello; ma nei Maestri del Passato — anzi, in *certi* Maestri, scelti nel passato — riconosce (e non diversamente si dovevano comportare Batteux, Watelet, Reynolds) l'incarnazione di quella che abbiamo detto riposata e riposante concezione del Bello come Splendore del Vero. Questi Maestri sono, in Italia, quelli del Cinquecento: il secolo « più fortunato per l'Italica poesia, essendo questa, per dir così, rinata, e giunta ad incredibil gloria in ogni sorta di componimenti ... [...] ... Videsi per la prima volta allora da parecchi Italiani trasportato in Latino, e poscia in Volgare, il prezioso libro della Poetica d'Aristotele. Da loro ancor si scrissero ampiamente le regole, e i precetti della Poesia Italiana, si trattò con singolare erudizione la critica, e si apersero tutte le vie più sicure per giungere alla perfezione poetica. Ora generalmente parlando i Poeti di quel Secolo ebbero gusto sano, scrissero con leggiadria, adoperarono pensieri profondi, nobili, naturali, ed empierono di buon sugo i loro componimenti ... » (1). Ed è nota, del resto, la distrazione, propriamente classicistica e questa volta nel senso più limitativo, di cui il Muratori diede prova nel parlare di Dante: sulla quale, come peraltro su tutta la problematica interna del gusto muratoriano, non resta che rinviare alle definitive considerazioni del Fubini (2): tanto più che non una ricostruzione critica dell'estetica muratoriana ci tiene impegnati in questa sede, quanto la sottolineatura, nel discorso teorico del Muratori, di alcuni fra gli elementi che esso ebbe comuni con gli esponenti ed i portavoce del classicismo settecentesco.

10. *La metafora e la metamorfosi.*

Altri discorsi però venivano tenuti in Europa in quegli stessi anni. Pensiamo: « Quelquefois il y a du jugement à ne le point

---

(1) Ivi, pp. 18-19. Può essere interessante ricordare come alla esemplarità del Cinquecento facesse appello, dopo la prima guerra mondiale, il classicismo letterario di cui fu teorico e banditore Vincenzo Cardarelli con i saggi raccolti in: *Parliamo dell'Italia* (Firenze, Vallecchi, 1931) dove è individuabile una risentita polemica contro ogni eredità non solo romantica, ma barocca.

(2) V.: Mario Fubini, *Dal Muratori al Baretti*, cit. (II, *Le « Osservazioni » del Muratori al Petrarca e la critica italiana nell'età dell'Arcadia – Il gusto e la critica del Muratori*), pp. 74-75.

employer trop. Par exemple: c'est choquer en quelque manière certaines pensées spirituelles que de les examiner par les regles sevères de la verité et du bon raisonnement ... [...] ... il faut que des pensées spirituelles ayent quelque fondement au moins apparent dans la raison; mais il ne faut point les éplucher avec trop de scrupule, comme il ne faut point regarder un tableau de trop près ... » (1). Sono passi salienti di due battute del *Nouveaux Essais sur l'Entendement*: due battute successive, in cui c'è piena concordia tra i due interlocutori, Thimotée e Philotée; e concordia, proprio nella difesa delle *pensées spirituelles* barocche — le *agudezas* del Gracián, le *argutezze* del Tesauro — contro eventuali critiche di ispirazione classicista. Amico e corrispondente del Muratori, al quale lo legavano soprattutto le ricerche erudite riguardanti la genealogia delle dinastie d'Este e di Hannover (ma il Muratori non pare apprezzasse molto la filosofia leibniziana), Leibniz si schierava in difesa del Gracián contro il Bouhours: nei confronti del quale il Muratori intendeva, com'è noto, difendere la poesia italiana. E se nel passo qui riportato dei *Nouveaux Essais* non figura il nome del Gracián, esplicita menzione ne viene fatta da Leibniz, press'a poco nello stesso tempo, cioè nel primo decennio del secolo decimottavo, in quella lettera alla regina Sofia Carlotta di Prussia, che è tutta una polemica contro il Bouhours — « il blame le refinement dans les pensées, et moy je trouve qu'il n'y en a que trop dans ses jugemens ... » (2) — al quale rimprovera anche, d'accordo in questo col Muratori, il partito preso contro i poeti italiani (3). In verità, se della disputa tra classicismo e barocco vogliamo davvero ricostruire le linee direttrici, dobbiamo dire che Leibniz, del quale sappiamo la partecipe amicizia con certi autorevoli protagonisti del barocco europeo, artefici e committenti (Fischer von Erlach; l'imperatore Leopoldo primo; il principe Eugenio ...), va considerato uno dei teorici che più forti argomenti, sia pure indirettamente, fornivano all'arte barocca, al gusto barocco, contro la polemica classicista, alimentata, soprattutto in Francia e in Italia, da insofferenze quasi esclusivamente letterarie. Ma per render giustizia a codesta polemica, per appu-

---

(1) *Nouveaux Essais sur l'Entendement Humain*, Livre II, *Des Idées*, Chap. XI, in: G. W. LEIBNIZ, *Die philosophischen Schriften*, ed. Gerhardt, vol. V, p. 128.

(2) In: LEIBNIZ, *Die Philosophischen Schriften*, ed. Gerhardt, vol. VI, pp. 522-523.

(3) Ivi, p. 525. Sulle posizioni teoriche del Muratori e del Bouhours, sull'atteggiamento di quest'ultimo verso l'antichità, si veda: FUBINI, *Dal Muratori al Baretti*, cit., p. 73, 143.

rarne le esigenze, e veder quale fosse la loro autenticità, destinata a dar frutti in altro e diverso terreno — anzi in altri terreni, e diversi: dal rococò al neoclassicismo — dobbiamo verificare quel tanto di continuità che pure legava la polemica classicista a quel barocco contro il quale essa era scesa in guerra. Ed è necessario, a questo punto, vedere quale fosse la reale esteticità che l'Europa della prima metà del Settecento (e oltre) coltivava, proprio mentre da alcune cattedre non prive di autorità venivano pronunziate sentenze antibarocche che la nostra educazione culturale ci abituò fin dall'adolescenza a recepire come veridiche in tutto, e in tutto rispondenti alla immagine di un Settecento nel quale l'eredità del secolo precedente sarebbe stata messa in liquidazione: rapidamente in letteratura; più lentamente ma con pari inesorabilità, negli altri domini dell'arte.

Dobbiamo, ora, affrontare, idealmente, la deliziosa fatica — e mi sia permesso un accoppiamento di aggettivi, quale non sarebbe spiaciuto al Gracián o al Tesauro, allo stesso gesuita Audiberti — di un viaggio nell'Europa Settecentesca, in questa Europa cara alla nostra memoria, che non di rado nelle testimonianze del passato cui ci accostiamo con rigore amoroso, cerca conforto alla insoddisfazione per un presente che non sorride. Rivisitiamola, questa Europa, e cerchiamo di fissare nella nostra mente quanto della sua immagine presente, e viva, si identifichi con una non spregiatrice e riduttiva idea del barocco; e anzi nella propria molteplice e varia realtà incarni questa determinazione storica della categoria estetica: nella quale ora convergono e ora divergono le determinazioni concettuali (queste sì, metastoriche ...) che diciamo il *bello*, il *sublime*, la *grazia*; e intessono sotto i nostri occhi una variopinta, luminosissima rete, siglata sempre, in tutta la sua varietà, con una medesima sigla: la sigla della bellezza come molteplicità diversa; e dovizia d'ornato; e metamorfosi delle materie; e passaggi fulminei, per virtù d'ingegno, di arguzia, dal reale all'immaginario, dall'immaginario al reale ... Illusione come realtà, realtà come illusione ... Vogliamo interpretarla, questa determinazione della categoria estetica così lungamente vilipesa e spregiata? Interpretarla, dico, senza neppure apologizzarla: tentando solo di non biasimarla, e anzi di capire (filosoficamente) che cosa in essa cercassero gli uomini che la portavano da idea a realtà, gli artisti, ed i loro collaboratori; e che cosa da costoro si aspettassero i committenti; e che cosa in quella idea, una volta realizzata, trovassero gli uomini che direttamente o indirettamente ne godevano, ed erano molto più numerosi dei committenti. Dovremo, in questo

nostro sforzo di interpretazione, far centro proprio su quello che più aspramente biasimava la polemica classicista, soprattutto la polemica dei letterati: l'illusione che pareggia il vero col finto e istituisce una continuità del mondo reale e del mondo immaginario; un trovarsi, nello stesso tempo, qui, su questa terra e in questo mondo, ma anche altrove, in un'altra terra, in un altro mondo, che continua questa terra, ma rovesciandone i segni: tramutando in festa la sua pena, ed in presenza di immagine le nostalgie, i sogni, le speranze da cui quella pena viene giornalmente accompagnata. Il sopramondo, ma un sopramondo qui e ora: l'Olimpo, o il Paradiso, ma portato sulla terra, attraverso la vittoria sulle leggi fisiche, sulla consistenza delle materie quindi, almeno metaforicamente, anche sulla morte. Attraverso la vittoria sulla gravità; e attraverso il capovolgimento dell'ottica: per cui il *lontano* diventa *vicino*; e le superfici piane diventano spazi che ora si perdono nell'infinito, ora aggettano venendoci incontro; come se le persone e le cose, in esse effigiate, avessero corpo e volume ... Non per nulla ogni viaggio nella Europa settecentesca obbligherà a fermarsi più o meno a lungo in giardini dove le immagini statuarie abitano il verde e le acque: emergono, si può dire, dal verde e dalle acque, dalla cui mobile vitalità vengono ad esser come animate, guadagnandone una compiuta omologia con i visitatori, i quali si sentono investiti della durata sovrastante al tempo di quelle figure marmoree; marmoree, ma non rigide, perché mosse dal mobile giuoco del fogliame, con le sue ombre, dell'acqua, col suo canto e i suoi riflessi di luce; e della luce come partecipi, in una illusione di immortalità *hic et nunc* della presenza sovratemporale che quelle figure in immobile movimento hanno acquistata ... Illusione di immortalità; e capovolgimento della realtà e della illusione, come nelle fiamme di pietra sui coronamenti dei palazzi, delle chiese: arguta metamorfosi degli elementi, in cui non si sa se sia il più pesante, il più duro — la terra — ad acquistare, fermandone in sé l'istantanea fuggevole mobilità, la leggerezza sottile del fuoco; o non sia stato invece il fuoco sottile e vibratile a fermare al di sopra del tempo la propria irrequietezza, guadagnando a sé la stabilità, l'incorruttibilità di una pietra alla quale, facendole dono della propria forma, ha tolto via la pesantezza, la ruvidità ... Metamorfosi della terra e del fuoco; ma anche (ne abbiamo letta una descrizione nel trattato del Tesauro) metamorfosi dell'acqua in fuoco, gli opposti che passano l'uno nell'altro: acqua che diventa fuoco, fuoco che si metamorfizza in acqua, accendendosi in zampilli, fontane, cascate. E forse ciò che distingue l'ideale barocco della

metamorfosi da quello della pura mimesi (in base al quale il Metastasio doveva teorizzar *le fontane che imitano le girandole con l'acqua*, gli artificiatori che *imitano le fontane col fuoco* ...) consiste in questo: che qui l'argutezza vuole che una sostanza sia altra, come ogni cosa significa altro: sicché l'acqua non *imita* il fuoco, ma *diventa* illusoriamente fuoco, e il fuoco acqua; e la pietra diventa fiamma, la fiamma pietra ... (1).

Giardini, fontane barocche dell'Europa settecentesca: altrettante realizzazioni dell'idea estetica che della poesia del secolo precedente faceva zampillar l'una dall'altra le immagini metaforiche, gli arguti concetti; e le parole stesse acquistavano la canora liquidità delle acque che scorrono di bacino in bacino, lungo un declivio accortamente sistemato da quella che si sarebbe potuta chiamare scultura, più che ingegneria idraulica: « ... Fauni, aspettate, / ninfe tacete, / deh non rompete / quel sonnarello, / che mollicello / lega colei / che m'ha legato: / ben io vorrei / veder aperte / quelle finestre, / di paradiso / ma non ardisco / di far offesa / ai duo bei soli, / ch'ascosi dentro / le proprie sfere, / posano alquanto / dai faticosi / giri amorosi. / Sonno, deh come / tu che sei figlio / de l'ombra oscura, / abiti albergo / di tanta luce? / Ahi, che quel sonno, / che la nutrisce, / è forse quello / ch'ella rapisce / agli occhi altrui ... ». È Bacco rimirante il sonno d'Arianna, nella *Sampogna* del Marino; e del resto, era stato proprio il Marino, nel canto quinto dell'*Adone*, là dove viene descritto il palagio d'amore, a formulare in versi (dei quali forse il Voltaire dovette ricordarsi, per satireggiarli, nella descrizione del progetto della reggia del ricco) l'ideale estetico di quell'architettura barocca che ancora nel Settecento doveva esser praticata nei castelli di piacere, nelle Residenze principesche: « ... di quella torta scala / che di mezzo al cortil gli archi distende / gli eburnei gradi, onde si monta e cala, / preme, e col bell'Adone in alto ascende. / Qui per cento finestre immensa sala / di polito cristallo il giorno prende, / e in un bel quadro di mosaico terso / la figura contien de l'Universo. / Per quattro porte a' quattro venti esposte / s'entra e tutte son d'oro schietto e forbito ... ». E chi potrebbe escludere che di questi versi abbia avuto notizia Baldassarre Neumann, il futuro artefice di Würzburg e di Brühl, durante il suo soggiorno italiano, al seguito del principe Eugenio?

---

(1) Sul senso di questa barocca volontà di transmateriazione, si veda: Fritz Strich, *Das europäische Barock*, in: *Die Dichter und die Zeit*, Bern, Francke, 1947, p. 107; e sulla continuità di realtà e illusione: ivi, p. 97.

Barocco come determinazione storica della categoria estetica; determinazione che fa convergere in sé, non di rado, critica d'arte e poesia: adoperando per arguti passaggi gli attributi morali come predicati di critica architettonica — pensiamo alle torri di Cordova, che in un famoso sonetto di Gongora sono coronate « de honor, de majestad, de gallardia » — e servendosi delle allusioni maliziose come argomenti di critica della scultura. Ancora il Marino, sull'*Aurora* di Michelangelo, nella seconda parte della sua *Galleria*, dedicata alle sculture: « Scarpel non fu, che m'ha di marmo espressa: / Ma stupor di me stessa, / Veggendomi non più di bei colori: / Ma di bianchi pallori Alba vestita. / Pur l'essere insassita / Col mio vecchio importuno almen mi giova. / Perché mi trova, in dubbio, s'io son dessa, / Via più fredda di lui, qual hor s'appressa ». Poesia come critica d'arte, nutrita di argutezze; ma anche critica come prosa d'arte: che senza metafore, e anzi in puntuale adesione descrittiva, *stando*, come fu detto, *nel minuto*, ripete in sé, certe volte, l'oggetto descritto, ne metamorfizza la diversa materia in una materia verbale modellata secondo la forma che l'altra materia, qualunque essa fosse, aveva nell'opera descritta. Pensiamo alle fontane di Roma e Frascati, in quella descrizione del Bartoli che non pochi committenti e artefici di fontane barocche, durante il Settecento, dovettero avere in mente: « ... l'acque fatte giuochevoli ne' tormenti, e nell'ubbidienza ingegnose, in più forme si cambiano, che non il Proteo de' poeti ... [...] ... Stendersi sì sottili, e ispianarsi sì eguali, che sembrano limpidissimi veli spiegati in aria. Sminuzzarsi in piccolissime stille, e formar di sé quasi una nuvola rugiadosa, che opposta all'incontro del sole, un'iride d'arco, e di colori perfetta dipinge. Avvivare col moto statue morte e variamente atteggiarle. Spicciar furtivamente di sotterra, e lanciarsi, e sospendersi in aria con altissimi pispini. Gemer come dogliose, muggiar come infuriate, cantar come allegre ... ».

11. *Non-dialettizzabilità di classicismo e barocco.*

Poesia del Seicento, prosa del Seicento. Poesia barocca che nella reggia d'Amore celebra un modello di architettura barocca; poesia barocca che avvolge nella propria trama di arguti concetti fin le sculture di Michelangiolo; e prosa che, volendo descrivere i giuochi dell'acqua nelle fontane, appunto, barocche, realizza l'ideale di una imitazione descrittiva: identità, nella forma, della parola che descrive e della realtà d'acque descritta. Mimesi come metamorfosi ...

È tanto tempo, ormai, più di un secolo, che le storie letterarie ci raccontano come a questa poesia, a questa prosa, avesse reagito il Settecento. Né v'è, in proposito, troppa disparità di giudizio nella comune implicita adesione ad un classicismo che si fa severo verso il Rococò e l'Arcadia non meno che del Barocco, non diciamo fra il Cantù (« L'Accademia degli Arcadi aveva rimediato alle lambiccate ampollosità e alle vanità concettose del Seicento, non però col ricorrere alla natura e all'inesauribile fonte dei sentimenti, bensì col rifarsi al Petrarca e al Di Costanzo ... ») e il De Sanctis (« Gli Arcadi, ..., per correggere l'eroico si gettarono nel pastorale ... Furono aridi, insipidi, leziosi, affettati, falsi ... »), ma tra il Cantù e l'Emiliani-Giudici (« Nel nuovo modo di scrivere sono dunque da trovarsi i difetti contrarii a quelli de' Marinisti ... »); o addirittura tra il Settembrini che allineava Barocco e Arcadia, reputandoli tempi e modi diversi della stessa congiura gesuitica (« Prima c'era il marinismo, ossia si dava nel gonfio, che nasceva dal pensiero piccolo e dalla forma grande: ma per avere il gonfio bisognava almeno fantasia forte e libera ...: quindi opprimere anche la fantasia, prescriverle alcuni limiti, ridurre gli uomini a bambini e agnellini ... ») e il cattolico Cantù: « ... una turba, educata alle scuole gesuitiche e nelle accademie, tutta a ricci e cipria come nel vestire d'allora, accoppiava la scorrezione con eleganziucce leziose ... ». Ma gli insegnamenti della storia letteraria, che pure si fondano sopra una loro verità, a volerli seguire alla lettera, attribuendo ad essi una validità, come dire?, estensiva, rischiano di fissar nella nostra mente uno schema cronologico che, acquistato durante i nostri *Lehrjahren*, trova flagrante smentita nella architettura, nella musica: le quali rovesciano, per così dire, l'ordine in cui la storia letteraria ci aveva indotti a situare, quasi quinte che si succedono in profondità Barocco e Arcadia, Barocco e Classicismo, Barocco e Rococò, Rococò e Neoclassicismo (1). Le quinte, in realtà, stanno sulla stessa linea, qualche volta si incrociano, si sovrappongono: e basterà fare, come si dice, mente locale, con riferimento a certi anni particolarmente densi,

(1) Ma si vedano le osservazioni di Paul Hazard sulla crisi della poesia italiana alla fine del Seicento, e la genesi dell'Arcadia, come aspetto, appunto, di quella contesa tra classicismo e barocco della quale ci stiamo occupando; un aspetto che lo Hazard studia nel suo legame con un più generale movimento europeo, osservando che a proposito dell'Arcardia, *si insiste, di solito, nel suo insuccesso*: « ma, se si volesse, si potrebbe insistere sulla sua bellezza e la sua nobiltà » (*La crisi della coscienza europea*, tr. cit., p. 377).

ricchi, dal punto di vista dell'una o dell'altra determinazione estetica, a certe figure che possiamo considerare emblematiche, per accorgersi che non solo non regge la successione tradizionale (Barocco, e polemica classicistica contro di esso; Arcadia, in Italia; Reggenza e Rococò; Neoclassicismo ...), ma regge malamente, o non regge affatto neppur essa, ove non sia circondata dalle dovute cautele, la correlazione delle scelte estetiche con gli eventi politici, con i movimenti per cui i gruppi sociali si affiancano, si combattono, si confondono e pareggiano o stratificano. Fin troppo ovvia, a questo punto, la considerazione che il rapporto da condizionante a condizionato agisce nei due sensi; e che i concetti determinanti la categoria estetica con le loro più o meno fulminee e più o meno graduali metamorfosi interne sono non di rado premessa e condizione, anziché conseguenza e risultato, delle mutazioni istituzionali, dei rivolgimenti nell'assetto civile; ma c'è da dire, a parte questa considerazione, che a volte, diverse e contrastanti determinazioni della categoria estetica (quali quelle, appunto, del classicismo e del barocco di cui noi stiamo studiando dal punto di vista filosofico le relazioni nel corso del secolo decimottavo) convivono nell'opera di uno stesso artefice: e basterà sfogliare il trattato del Watelet, osservandone le incisioni più o meno allegoriche ... L'artista, a volte, realizza l'una o l'altra determinazione ideale della categoria estetica, è classicista o barocco, o rococò, secondo che lavori per conto di questo o quel committente — come nel caso, debitamente sottolineato dallo Hauser, di Coypel, il quale « correttamente aulico al castello di Versailles, nella decorazione della cappella, al Palais Royal invece dipinge le dame in civettuolo *négligé* e per l'Académie des inscriptions disegna medaglie classicheggianti » (1) — ma anche secondo che uno stesso committente volta per volta gli ordini opere la cui destinazione e direi vocazione formale chiede di realizzarsi nell'una o nell'altra maniera: chiede, diciamo, di essere classicheggiante o barocca o rococò. È un aspetto della quistione, questo, che avremo modo di studiare più da vicino fra poco: quando ci saremo definitivamente sbarazzati non solo dai pregiudizi della successività nel tempo, ma anche e soprattutto, dal pericolo di impiantare la ricostruzione dei rapporti tra classicismo e barocco secondo lo schema che da un estremo vuole si passi all'altro; uno schema, questo, che per la storia letteraria d'Italia era stato applicato dallo Emiliani-Giudici con effi-

---

(1) V. ARNOLD HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, Vol. III, *Rococò Neoclassicismo Romanticismo*, tr. di Maria Grazia Arnaud, Torino, Einaudi, 1956, p. 28.

cacia verbale, ma anche con una certa violenza usata alle cose: « ... altro non vediamo che un'epoca succedere ad un'altra d'indole opposta ... » (1). In altre parole (e così riportiamo la quistione ai suoi propri termini filosofici) quando ci saremo immunizzati contro la tentazione di dialettizzare le varie determinazioni della categoria estetica, siano esse successive o simultanee nel loro realizzarsi in opere e trovare formulazione concettuale: che è poi la tentazione di farle nascere l'una dall'altra per via di affermazione, e negazione, e, come si dice, negazione della negazione. Ma per immunizzarci contro le tentazioni dialettiche converrà dare uno sguardo, come si diceva, a certe figure, a certi eventi: e vedere come in essi ciò che pareva contraddizione non sia già coincidenza di opposti, ma pluralità di aspetti inerenti a una stessa realtà; e vario manifestarsi di una stessa idea: sua molteplice valenza, per cui la identità sul piano delle forme e degli ideali estetici corrisponde ad una eterogeneità, a volte addirittura ad uno spiegato antagonismo (in campi che non sono quelli dell'arte) fra coloro che quelle forme, quegli ideali estetici coltivano e prediligono; mentre all'interno di uno stesso ambiente, magari di un medesimo schieramento, circolano, e con perfetta plausibilità di esplicite o implicite motivazioni, ideali estetici tra loro difformi, addirittura incompatibili ...

12. *Fuochi d'artifizio e allegorie filosofiche.*

Pensiamo, ora, alla data di nascita dell'estetica neoclassica. Almeno da un punto di vista strettamente teorico, possiamo fissarla al 1755, quando vennero stampati i *Pensieri sulla imitazione degli antichi* (ma già sei anni prima, come abbiamo veduto, la Pompadour aveva spedito, è il caso di dirlo, il fratello in Italia, perché si liberasse dei *concetti* ...). E nel 1755, erano passati appena cinque anni dalla morte di Giovanni Sebastiano Bach; Händel era ancora vivo, e solo nel 1751 aveva condotta a termine la sua ultima opera, l'oratorio *Jefte*. E possiamo ricordare il 1749, quando Giorgio II di Hannover re di Inghilterra, per festeggiare la pace di Aquisgrana, commissionò allo Händel la *Music for the royal Fireworks*, da accompagnarsi alle pirotecnie del Servandoni; e fra gli ascoltatori della prima esecuzione di questa musica barocca (della quale peraltro egli non fa menzione nella lettera sui festeg-

---

(1) Paolo Emiliani Giudici, *Storia della Letteratura italiana*, lezione decimosettima, Firenze, Le Monnier, 1855, vol. II, p. 264.

giamenti per la pace di Aquisgrana) c'era un altro protagonista della storia estetica del Settecento: Horatio Walpole, che nel 1768 doveva difendere Shakespeare contro le critiche classicistiche mosse da Voltaire alla sua barbara sregolatezza ... Di un'altra festa di fuochi artificiali, meglio riuscita di quella per la pace di Aquisgrana, Walpole doveva dare notizia in una lettera del 1763: nella quale egli definisce « fine and pretty » l'apparato illusionistico, con « obelisks, painted with emblems, and illuminated mottos beneath in Latin and English ... », approntato in occasione del genetliaco della regina (1). Apparati da festa, fuochi artificiali barocchi, nell'Europa del Settecento ... Possiamo tacere, allora, un nome di apparatore non dei minori, nella Napoli settecentesca, Domenico Antonio Vaccaro, pittore, scultore, plasticatore di pupi da presepe, architetto? Il Vaccaro, dobbiamo ricordarlo, qui e ora, è come l'*ingegnoso pittore* al quale Giambattista Vico confidò, tra il 1729 e il 1730, l'incarico di disegnare, sotto la propria direzione, la « dipintura » da anteporre al frontespizio della seconda *Scienza Nuova*, dopo che, in seguito alle vicende che il Vico riferisce nella *Aggiunta* del 1731 alla *Autobiografia* del 1725-38, erano andati a monte gli accordi col padre Lodoli (sicuro: il nemico dell'architettura barocca, caposcuola del razionalismo, che era anche grande ammiratore di Vico. Vogliamo ancora dialettizzare?) per una edizione della *Scienza Nuova* da farsi in Venezia (2). *Ingegnoso pittore*, è definizione dello stesso Vico, nella *Spiegazione della dipintura proposta al frontispizio che serve per l'introduzione dell'opera*: e la parola *ingegnoso* non è qui un semplice complimento, perché chi osservi quella figura (che venne incisa da Antonio Baldi), e la esamini leggendo la *spiegazione* che il Vico ne dà, non può non rendersi conto che « ingegnoso » è qui una qualifica che al Vaccaro riconosce *ingegno*, proprio nel senso che questa parola aveva nelle poetiche barocche — lo *ingegno* o *agudeza* o *Wit* di cui, come abbiamo avuto già occasione di sottolineare, di recente Anceschi ha ribadita la fondamentalità per l'idea stessa di *barocco*. Del resto, proprio Anceschi, già nel 1945, aveva osservato che Vico, *fu a suo modo un barocco*, « l'estrema coscienza filosofica, che definisce, e, insieme, supera il Barocco »: proprio perché « scompaginando con il suo storicismo tanto la metafisica tradi-

---

(1) In: HORACE WALPOLE, *Selected Letters*, Selected and edited by William Haddley, London, Dent, 1963², p. 84.

(2) GIAMBATTISTA VICO, *Autobiografia*, a cura di Mario Fubini, Torino, Einaudi, 1965, p. 82.

zionale, quanto quella cartesiana, da un lato, trasmutò la visione classica della vita, propria del rinascimento e del razionalismo, dall'altro, primamente dichiarò la ‘ primitività ’ e la irrazionalità della fantasia poetica » (1); e altrove, in un saggio ancora più antico sulla *Formazione del Vico* (1942), lo stesso Anceschi aveva rilevato, nella scrittura del Vico, un « qualche uso avveduto di ‘ concetti ’ barocchi ... » (2).

Ma non riapriremo qui la quistione, a lungo discussa, circa la legittimità o meno della qualifica « barocco », riferita a Giambattista Vico. Una quistione la cui ambivalenza salta all'occhio del lettore, quando nella prima pagina della *Vita di Giambattista Vico scritta da se medesimo* si imbatta nella frase che chiude il primo capoverso, ed è come la confessione di sentirsi in una frontiera e questa propria collocazione viverla drammaticamente. Parla, qui, il Vico della propria « natura malinconiosa ed acre, qual dee essere degli uomini ingegnosi e profondi, che per l'ingegno balenino in acutezza, per la riflessione non si dilettino dell'arguzie e del falso » (3); ed è notissimo, più volte citato, nella stessa opera, quel severo giudizio, echeggiante le censure muratoriane, contro le « maniere più corrotte del poetare moderno, che con altro non diletta che coi trascorsi e col falso » (4); contro la « argutezza, la quale unicamente diletta col falso, messo in comparsa stravagante, che sorprende la diritta aspettazione degli uditori ... » (5). Che l'autore di queste affermazioni dovesse guadagnarsi l'ammirazione di padre Lodoli, era più che giusto; ma è vero anche che Vico ammirava a sua volta, e gli inviava omaggi, chiedendone la protezione, quel principe Eugenio di Savoia, per sua stessa confessione appassionato ideatore di « cascades, grands jets d'eau, et superbes bassins ». Il principe Eugenio, che sta di casa in ogni trattazione dedicata al barocco quasi, sarei tentato di dire, allo stesso titolo con cui sta di casa nella storia militare e politica tra il Seicento e il Settecento: quel principe Eugenio che a chi lo rimproverava di non tener sempre nel dovuto conto, in architettura, gli ordini classici, rispondeva con una risoluta rivendicazione della libertà fantastica, degna davvero di un committente

(1) Ora in: Luciano Anceschi, *Del Barocco e altre prose*, Firenze, Vallecchi, 1953, p. 57.

(2) Ivi, p. 93.

(3) In: *Autobiografia*, ed. cit., p. 3.

(4) P. 9.

(5) Ivi, p. 20.

di architettura barocca: « Je connais, comme vous, les cinq ordres des Grècs, comme les sept ordres de bataille de Végèce, j'aime mieux un ordre à moi, dans ces deux genres ... ».

L'alto concetto che Vico aveva del principe Eugenio non sarebbe, naturalmente, probatorio, per quanto riguarda la sua partecipazione a quell'ideale estetico barocco di cui nell'*Autobiografia* egli si professa, per quanto riguarda la poesia, risoluto avversario, se non ci fossero argomenti assai più decisivi, che sulla bilancia dei pro e dei contro hanno lo stesso peso delle dichiarazioni antibarocche che abbiamo lette ora è poco: e gli argomenti li fornisce proprio il Vico in quanto committente, nella persona del Vaccaro, di arte barocca; e che sceglie il Vaccaro, dandogli tutte le istruzioni che i committenti-uomini-di-cultura solevano dare agli artefici, proprio perché a costui egli riconosce l'*ingegno* capace di realizzare figurativamente *metafore argute* di cui la *Spiegazione della dipintura*, con cui si apre la *Scienza Nuova* del 1730, è una completa esposizione: nel contesto della quale si legge, appunto, la qualifica di *ingegnoso pittore*, riferita al Vaccaro (1). Una rilettura (o una lettura) analitica della *Spiegazione* vichiana fatta dal punto di vista della storia delle idee estetiche, con particolare riferimento al barocco, sarebbe molto istruttiva, ci mostrerebbe un esempio di critica in azione, da parte di un committente, e filosofo sommo!, che nel formulare i propri suggerimenti dovette essere risolutamente partecipe dell'ideale estetico professato dall'artista con il quale egli si accingeva a collaborare secondo la propria natura e vocazione di filosofo; ed inevitabili sarebbero i rinvii al Tesauro, che del resto era uno degli autori del Vico. Questa, però, è una lettura da farsi in apposita sede, bastandoci, per il momento, sottolineare alcuni passi nei quali la spiegazione del Vico ricorda quasi testualmente, nella concezione iconografica e nel significato metaforico che ad essa viene esplicitamente attribuito, quella, che più volte abbiamo dovuto ricordare, redatta

---

(1) V.: GIAMBATTISTA VICO, *La Scienza nuova*, ed. Nicolini, Bari, Laterza, 1953⁴, p. 20. E si veda: ANTONIO CORSANO, *Umanesimo e religione in G. B. Vico*, Bari, Laterza, 1935, pp. 75-83 (« ... ingegno è, come sappiamo, attitudine supremamente sintetica, empirica e intuitiva: spirito è attitudine analitica e razionale ... ») e segg. E si veda il saggio *Vico e Bonhours*, in : MARIO FUBINI, *Stile e umanità di Giambattista Vico* (1946), Milano, Ricciardi, 1965², soprattutto a p. 141 e segg. Nella nota a p. 146, il Fubini sottolinea il parallelismo della posizione di Vico e di quella di Leibniz nei confronti del Bonhours. Sul Tesauro e la filosofia di Vico, si veda: CROCE, *I trattatisti*, cit., p. 344; e poi: *La filosofia di G. B. Vico* (1910), Bari, Laterza, 1965², pp. 55-56.

dal Pozzo per la *Gloria di Sant'Ignazio*. Ricordiamo il Pozzo: « ... dipinsi le tre Persone della SS. Trinità; dal petto di una delle quali, cioè dal Figlio humanato esce un nembo di raggi, che va a ferire il cuore di Sant'Ignazio, e quindi di riflesso si sparge per le quattro parti del Mondo dipinte in sembianza di Amazoni ... »; e leggiamo Vico: « ... Il raggio della divina provvedenza, ch'alluma un gioiello convesso di che adorna il petto la metafisica, dinota il cuor terso e puro che la metafisica dev'avere ... ... Oltracciò, dinota che la cognizion di Dio non termini in essolei, perch'ella privatamente s'illumini dell'intelletuali, e quindi regoli le sole morali cose, siccome finor han fatto i filosofi; lo che si sarebbe significato con un gioiello piano. Ma convesso, ove il raggio si rifrange e risparge al di fuori, perché la metafisica conosca Dio provvedente nelle cose morali *pubbliche*, o sia ne' costumi civili ... Lo stesso raggio si risparge dal petto della metafisica nella statua d'Omero, primo autore della gentilità che ci sia pervenuto, perché, in forza della metafisica ... [...] ..., si è da noi finalmente disceso nelle menti balorde de' primi fondatori delle nazioni gentili, tutti robustissimi sensi e vastissime fantasie ... » (1). E gioverà qui ricordare che Vico, nel 1708, nei capitoli terzo, decimo e in altri dell'orazione *De nostri temporis studiorum ratione* (opera, oggi, di sorprendente attualità ...), contro i fautori portorealisti della logica matematizzante, aveva difeso e la topica e la poesia; « la feconda oscurità dell'eloquenza, che consente il dominio di tutta l'anima dell'ascoltatore, contro l'esaltazione fanatica della chiarezza e della distinzione delle idee; difese l'*ingegno*, che intendeva ancora al modo dei trattatisti italo-spagnoli, come facoltà di cogliere per intuito aspetti e qualità delle cose *longe dissita*, sì da renderli sinteticamente con la metafora o col *concetto* ... » (2). Sono indicazioni sufficienti, credo, per motivare l'evidente solidarietà del

---

(1) Ivi, p. 8.

(2) ANTONIO CORSANO, *Introduzione*, in: *Antologia Vichiana*, Milano, Signorelli, 1953, p. 9. E si vedano gli sviluppi e approfondimenti in: ANTONIO CORSANO, *G. B. Vico*, Bari, Laterza, 1956, pp. 68-78. Sulla polemica del *De nostri temporis studiorum ratione*, si veda ora: HANS GEORG GADAMER, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck, 1960), p. 16 e segg. In dichiarata opposizione alla « ermeneutica » del Gadamer, una interpretazione propriamente filosofica della polemica del *De nostri temporis*, come preparazione ad una teoria delle « verità sensibili » in: BRUNO LIEBRUCKS, *Sprache und Bewusstsein*, Band 1, *Einleitung, Spannweite des Problems*, Frankfurt am Main, Akademische Verlagsgesellschaft, 1964, pp. 255 e segg., 263 e segg. Possiamo aggiungere, per conto nostro, che tutto il *De nostri temporis* potrebbe venir fruttuosamente riletto ai nostri giorni, per più di un motivo ...

Vico (della cui partecipazione a tutti gli aspetti della civiltà artistica settecentesca può essere ulteriore argomento l'amicizia che egli ebbe tutta la vita per il Metastasio) alla idea estetica professata dal Vaccaro, e che questi metteva in opera nella sua vignetta allegorica: esempio pertinentissimo di figuratività barocca nella Napoli del 1730, nove anni dopo che vi erano andati in scena *Gli orti esperidi* di Pietro Metastasio, musicati da Niccolò Porpora; e sei anni dopo quel 1724 nel quale, contemporaneamente, avevano avuto luogo la pubblicazione della prima *Scienza Nuova* e la prima rappresentazione, al teatro di San Bartolomeo, della *Didone abbandonata*, fuori ormai dal Barocco, ma fuori anche del classicismo, nonostante le convinzioni professate dallo stesso Metastasio ... Topicità di certe date e loro costituirsi a punto di incrocio di linee divergenti. Ed ulteriore argomento contro le semplificazioni dialettizzanti.

13. *Durata ed espansione dell'idea estetica barocca.*

Apprezzato da Vico per il suo *ingegno*, il Vaccaro — della cui opera di architetto è a tutti noto il chiostro delle clarisse al Monastero di Santa Chiara (1742) — nello stesso anno 1730 in cui viene pubblicata la seconda *Scienza Nuova* con la sua *dipintura*, intraprende la costruzione della chiesa napoletana di San Michele, che susciterà l'indignazione del Napoli-Signorelli, un critico neoclassico: il quale scrive che i suoi *ornati bizzarri e incartocciati e caricati di stucchi non troveranno chi l'acclami tra coloro che vagheggiano le bellezze della semplice elegante architettura scevra di caricature* (1). Nel 1730, la polemica classicista contro il barocco era bene avanti, in sede di critica letteraria, lo stesso Vico ne era partecipe; ma l'esempio di Vico, antibarocco in poesia e palesemente fautore del barocco in quanto committente non casuale, e critico come tale di pittura, è fondamentale: prova come le menti più rappresentative del tempo vivessero in proprio la tensione delle due determinazioni estetiche, classicismo e barocco, e partecipassero dell'una e dell'altra. È una tensione, del resto, che va ben

---

(1) Citato da RAFFAELE MORMONE in: *Domenico Antonio Vaccaro architetto*, IV, *La chiesa di San Michele a Piazza Dante*, in: *Napoli nobilissima*, vol. IV, fasc. III-IV, Napoli, Settembre-Dicembre 1964, p. 101. Il Mormone che dell'opera del Vaccaro è lo studioso più autorevole, ne sottolinea più volte il lato rococò. Sul Vaccaro *protagonista del rococò napoletano* e apparatore di feste, v. anche: GENNARO BORRELLI, *Feste e apparati a Napoli dal vice-regno alla Capitale*, in: *Realtà del Mezzogiorno*, a. X, n. 5, Roma, maggio 1970, p. 43.

oltre la metà del secolo, scavalca, addirittura, l'apparizione sulla scena culturale europea del Winckelmann. E non dobbiamo dimenticare che proprio mentre più aspre si facevano le polemiche contro l'estetica dell'ornato autofinalistico, delle *agudezas*, dei concetti, intere città nascevano barocche, o venivano trasformate secondo piani barocchi, dalla Germania (Karlsruhe, 1715; Würzburg, 1730), alle Puglie (Nardò; Martina Franca), alla Sicilia.

« ... This afternoon I walked out alone ... [...] ... I had not gone far when I spied a magnificent building at some distance ... [...] ... My curiosity lead me on ... [...] ... On entering the great gate, my surprise was a good deal increased on observing a facade almost equal to that if Versailles; a noble stircaise of white marble, and every thing that announced a royal magnificence ... [...] ... I tought the vaste front before me had been the whole of the palace, but conceive my amazement, when on turning the corner, I found another front of equal greatness; and discovered that what I had seen was only one said of a square ... » (1). Sono parole di Patrick Brydone, un viaggiatore inglese le cui lettere fanno testo, da un pezzo, per chi voglia avere una immagine compiuta della Sicilia settecentesca; parole scritte da Catania, « so noble and beautiful city », il 26 maggio 1770; e si riferiscono al monastero dei padri Benedettini. Ricostruita quasi per intero, come è noto, dopo il terremoto del 1693, Catania è infatti un esempio di città tutta settecentesca, nei suoi valori estetici, e tutta barocca: l'elefante del Vaccarini, deliberata ed emblematica citazione berniniana, è del 1736; e nel 1730 (lo stesso anno in cui Vico pubblicava la seconda *Scienza Nuova*, con la *dipintura* e relativa spiegazione che ci hanno autorizzati a citare la sua prosa accanto a quella, addirittura, di Fratel Pozzo; mentre Baldassarre Neumann si accingeva a trasformare il piano di Würzburg) il Vaccarini dava inizio, in Catania, alla costruzione della facciata del Duomo; il palazzo della famiglia di San Giuliano venne inoltre ultimato dallo stesso Vaccarini nel 1760: cinque anni dopo la pubblicazione dei *Gedanken* di Winckelmann, mentre in Parigi il Watelet dava alle stampe il suo poema antibarocco, e classicistico, sulla pittura.

Brydone, del resto, scriveva le sue lettere da Catania (e anche da Bagheria, con due pagine sulla villa Palagonia e un elogio della

---

(1) *A tour through Sicily and Malta in a series of letters to William Beckford, Esq., of Somerly in Suffolk, from P. Brydone*, F. R. S., Dublin, 1775^3, vol. I, pp. 95-96. (Delle lettere del Brydone è uscita, or è qualche anno, una traduzione curata da Vittorio Frosini, che non sono riuscito a reperire).

villa Valguarnera) proprio mentre il Reynolds già leggeva a Londra i propri, ultraclassicistici discorsi alla *Royal Academy*. E contemporanei ai palazzi, alle chiese, ai monasteri per i quali Brydone diede a Catania l'appellativo di città *nobile e bella* sono quelli di Noto: altra città siciliana interamente barocca, costruita dopo lo stesso terremoto che nel 1693 aveva distrutto anche Catania. Non sappiamo se a Noto fosse mai stato il padre oratoriano Salvatore Lanza dei principi di Trabia, che nel 1859 scrisse una guida della Sicilia nella quale si legge che Noto non poteva aver monumenti di sorta (1). C'è da pensare di no, visto che il Lanza, il quale pure scriveva a metà dell'Ottocento, non sembra nutrisse pregiudiziali classicistiche, o comunque antibarocche: almeno a giudicare dal modo come introduce il capitolo dedicato a Catania e mostra il proprio apprezzamento per quello che oggi ne chiameremmo il piano regolatore, ideato da una *équipe* di cervelli a capo della quale stava il committente duca Lanza di Camastra; e rispondente a quello che il Mumford (sottolineandone la complementarità rispetto alla sensualità di pittura e scultura barocche) ha chiamato *il lato matematico, mercantile, metodico della città barocca nel suo rigoroso piano stradale*. C'è qui una realizzazione dell'ideale, determinante per il Settecento barocco, che in ogni città anche periferica voleva rispecchiato il modello ideale delle capitali: idea che nelle sue origini filosofiche più o meno mediate possiamo far risalire alla teoria leibniziana delle monadi; e che ispirò anche il piano regolatore di Noto: frutto di una collaborazione tra il committente-teorico (Giovan Battista Landolina) e gli architetti Gagliardi, Labisi, Mazza: collaborazione che fa pensare a quella tra il Vico e Domenico Antonio Vaccaro per la vignetta che precede il frontespizio della *Scienza Nuova Seconda* — o, prima ancora, a quella tra Leibniz e Fischer von Erlach per il programma allegorico della chiesa viennese di San Carlo.

Nel 1770, del resto, era ancora in via di costruzione (doveva essere ultimata nel 1774) la chiesa di San Giorgio in Ragusa Ibla, opera di Rosario Gagliardi, uno degli architetti di Noto: ed erano passati, ripetiamo, quindici anni da quando, con i *Gedanken* di Winckelmann, la polemica classicista si era sviluppata in quella neoclassica, che ne riprendeva gli argomenti, o almeno taluni argomenti, in diversa chiave filosofica. Il barocco, però, era tutt'altro che una cosa del passato, anche nella seconda metà del

---

(1) *Guida del viaggiatore in Sicilia novellamente compilata dal P. Salvatore Lanza*, Palermo, 1859, p. 74.

Settecento, o il semplice antagonista dialettico di una nuova cultura: ed è venuto il momento di ricordare che il 1770, l'anno in cui Brydone loda il monastero benedettino di Catania, è anche l'anno in cui muore Bernardo Antonio Vittone, il quale era nato, nientedimeno, quando il Muratori aveva già finito di scrivere il suo trattato *Della perfetta poesia italiana*, testo fondamentale della polemica letteraria contro il Barocco. Vittone è stato definito « l'esponente più significativo di quel ' barocco piemontese ' che, nella nobiltà e severità delle sue forme, nel suo aderire a esigenze urbanistiche, appare davvero, alla fine del Settecento, la rappresentazione del nuovo ideale di dignità umana, di civile e politico decoro ... » (1); e forse indicazioni persuasive riguardo al barocco piemontese del Settecento, possiamo trovarle nelle pagine di uno tra i più esigenti viaggiatori del secolo, il presidente De Brosses, attentissimo, appunto, alla *dignità umana*, al *civile e politico decoro*; e non certo sospetto di simpatie filo-barocche: tanto è vero che fu uno dei primi ad adoperare l'aggettivo « barocco » in senso tutt'altro che elogiativo; e ad adoperarlo giudicando sfavorevolmente un'opera rivelatrice di certe svolte del secolo, della convivenza, in esso, di ideali estetici diversi, qual è il palazzo Doria-Pamphily in Roma (2). Proprio in Torino, del resto, il De Brosses doveva confermare una ostilità, non priva di penetrazione nei confronti del barocco, di una certa incarnazione dell'idea barocca, scrivendo a proposito della cappella della Sindone, che essa « tient un peu de gothique, et le total, quoique noble, est triste et d'un goût qui ne me plait nullement ... » (3): eppure, nonostante questo, anzi proprio per questo, certe sue testimonianze critiche sono per noi sommamente istruttive.

Il De Brosses, infatti, era un osservatore di rara perspicacia; e la sua formazione, l'insieme delle sue preferenze, tutto sommato classicheggianti, non ostacolavano in lui la capacità di afferrare quello che, nell'arte del suo tempo, e proprio nell'arte barocca, rispondeva alle esigenze da cui muovevano certe sue idiosincrasie più o meno scopertamente ispirate alla polemica classicista. È questa la ragione per cui alle pagine torinesi di De

---

(1) G. C. Argan, *L'architettura barocca in Italia*, Milano, Garzanti, 1967, p. 65.

(2) *Le Président De Brosses en Italie*, Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740. Cito dalla edizione curata da R. Colomb, Paris, 1885, vol. II, p. 105, lettera XLI, à M. De Quintin.

(3) Ivi, p. 438, lettera LV, à Mr. de Neully. Anche a proposito del romano palazzo Doria-Pamphily, il De Brosses aveva sottolineata la parentela dell'arte gotica e di quella barocca, che egli deplorava, nella produzione del suo tempo.

Brosses dovremo tornare più di una volta, nel nostro sforzo di capire, e ridurre in termini concettuali, un certo compenetrarsi, nell'arte del Settecento, delle esigenze proprie al barocco in quanto tale, e di quelle che alimentavano la polemica antibarocca del classicismo. E leggiamo, per ora, nella stessa lettera in cui è contenuto il duro giudizio sulla Cappella della Sindone, le lodi di Palazzo Madama (non prive, naturalmente, di quel pizzico di malignità che nel De Brosses era abituale), come esempio di architettura nella quale, diciamo, l'idea estetica barocca fa proprie certe aspirazioni di quel classicismo che era caro al viaggiatore borgognone: « ... La balustrade qui termine le second ordre d'architecture supporte des statues de pierre d'une grande légèreté: on peut dire que cette façade est le principal ornement de la ville. Au dedans, on trouve un des plus beaux escaliers qu'il y ait au monde, à deux rampes et orné d'une belle architecture. La voûte qui le soutient est légère et bien tournée, et celle qui la termine tout garnie de rosaces, de pierres variées: ne cherchez rien de plus ici. Au bout de cela, il n'y a point d'appartements; c'est un escalier sans palais ... » (1).

14. *Arte come perfezionamento della natura.*

Non è per caso né per capriccio che il nostro itinerario ideale dell'Europa settecentesca — diciamo: la nostra ideale visita al Settecento barocco d'Europa — si conclude in Torino, con una sosta di fronte a Palazzo Madama in compagnia, se è permesso dire così, di un gran viaggiatore del Settecento quale fu il presidente De Brosses: la cui pagina su palazzo Madama ci obbliga a fermare la nostra attenzione sulla figura e sull'opera, forse decisive rispetto al problema di cui ci stiamo occupando, di Filippo Juvarra: senza peraltro avere alcuna pretesa di aggiungere nulla a quello che su questo architetto « inventore del Settecento », è stato detto dagli storici d'arte, negli studi dei quali dobbiamo qui limitarci a sottolineare alcune indicazioni assai giovevoli per quella interpretazione filosofica della contesa classicismo-barocco che è scopo unico della nostra attuale ricerca. Ci troviamo ora al cospetto di una produzione artistica nella quale tutte le determinazioni categoriche dell'estetica settecentesca sono presenti e attive, sottilissimamente intrecciate fra loro, cooperanti volta per volta con una accentuazione nella quale una di esse sta al centro,

(1) Ivi, p. 430.

dà, per così dire, il tono, senza peraltro tacitare le altre o imporre ad esse la sordina; e questo non si poteva dir meglio di come, alcuni anni addietro, ebbe a scrivere Argan: « ... Come in musica, ogni forma deve avere il suo timbro, il più limpido: perciò nel Juvarra, la tessitura è barocca, o rococò, e le singole forme, emergendo una per una dal tessuto continuo, possono ugualmente raggiungere una purezza neoclassica o recuperare l'eleganza sofisticata del capriccio manieristico (e borrominiano) ... » (1). E possiamo leggere altre osservazioni decisivamente disponibili dal punto di vista della interpretazione filosofica: « ... basta vedere come il classico tempio di Superga riprenda e sviluppi il tema della chiesa romana di Santa Maria di Montesanto, ma in uno spazio illimitatamente aperto, per intendere come la maggior determinatezza dei riferimenti classici dipenda proprio da quella spazialità senza limiti, e come uno dei temi che saranno prediletti dall'architettura neoclassica abbia le sue origini nel barocco ... » (2). Dicevamo che trovano rispondenza, e legittimo appagamento, nella coscienza estetica del barocco settecentesco, esigenze vitali di cui la polemica antibarocca si faceva portatrice, ma inaridendole in qualche modo; inaridendole, e portandole verso quella riduttività che ne ha caratterizzato le recezioni postume; fino a suggerire (si potrebbero fare esempi anche illustri) un impiego traslato (ancora oggi!) dell'aggettivo *barocco* nel senso di strampalato, goffo: inconcludente esteticamente e logicamente. Ma possiamo in questo momento trovare nell'opera dello Juvarra, letto sotto la guida di interpreti sagaci, degli argomenti davvero preziosi, per confutare questa riduttività, per recuperare la *verità* del classicismo dentro la *realtà* del Barocco, non fuori e contro di essa. Intanto, il richiamo all'esempio dell'antichità: che fruttifica solo all'interno di una esperienza estetica modernamente vissuta (e non lo aveva ricordato Leibniz, a chi in Parigi lo invitava a commentare Vitruvio *ad usum Delphini? ...*), e cioè all'interno di quella esperienza, di quella sensibilità, di quella determinazione storica della categoria estetica che era il Barocco, del quale Juvarra era consapevole artefice; e anche un recupero, ma nel senso più alto della esigenza di una mimesi, per così dire, rallegrante: quella mimesi non gravata dal peso delle metafore e dagli arguti concepimenti, per la quale il principio della *somiglianza del vero* si configurava, in architettura, come

---

(1) G. C. Argan, *Filippo Juvarra*, Roma, *Il Messaggero*, 13 dicembre 1963 (e ora in: *Studi e note dal Bramante al Canova*, Roma, Bulzoni, 1970, p. 345).

(2) G. C. Argan, *L'Architettura barocca in Italia*, cit., p. 64.

uno *spiegar le ricchezze che essa possiede, senza però soverchiamente scostarsi dal termine suo principale, cioè dal bisogno e dall'uso* (1).

Ho letto una definizione del Batteux, nella traduzione italiana di quel *Cours de belles lettres, ou Principes de la Littérature*, nella prima parte del quale il filosofo e trattatista francese aveva sviluppati i concetti già esposti nel saggio *Les beaux arts reduits à un même principe* (1746), portatrice di quelle esigenze di ordine, chiarezza, serenità riposata che abbiamo individuate alla radice del classicismo movente guerra, nel Settecento, contro il barocco: « L'ingegno, o *Genio*, non è già, come si crede comunemente quando viene esaminato con poca diligenza, un fuoco violento, che trasporta l'anima, e a caso la guida; né una cieca forza, che adoperi per macchina, né fonte che zampilli, e lasci andar l'acque ove vogliono: ma è all'incontro un'attiva ragione, la quale s'adopera con arte intorno ad un suggetto; con grande industria ricerca tutte le facce di quello reali, e possibili; le più minute parti ordinatamente va notomizzando, e misura le più lontane relazioni, che sono tra esse: è uno strumento, che vede, ruzzola, cava, e trapassa segretamente. L'ufficio suo finalmente non è quello d'immaginare cose, che non possono essere, ma di trovare quello che sono ... [...] ... Dee adunque l'ingegno avere un appoggio per innalzarsi, e sostenersi, e tale appoggio è Natura. Crearla non può, distruggerla non deve; onde non può altro fare, fuor che seguirla, e imitarla; e per conseguenza tutto quello che egli produce, altro non può essere che imitazione ... » (2). Imitare la natura, vale *perfezionarla secondo le sue leggi più generali* (3); ed è quello, scriverà il Batteux, che l'Architettura fa « scambiando in liete, ed agiate abitazioni, le spelonche cavate per asilo degli uomini » (4), oppure *edificando Tempj*: ed allora, per *imitare la grandezza del suo oggetto*, l'opera architettonica deve « destare negli uomini maraviglia » (5); in

(1) *Corso di belle lettere del signor Batteux*, professore di retorica del Collegio Reale di Navarra, tradotto dal francese: in Venezia, presso Francesco e Niccolò Pezzana, 1773, P. I, cap. VI, vol. I, p. 22.

(2) Ivi, p. 7. E si ricordi POPE, *Essay on criticism*, 298: « True Wit is Nature to advantage dress'd ... ».

(3) V.: ENRICO FUBINI, *Empirismo e classicismo, Saggio sul Dubos*, Torino, Giappichelli, 1965, p. 47, dove è sottolineata la derivazione dal Dubos, che il Batteux non menziona mai, di questa concezione della imitazione come principio unitario delle arti. E sul precedente muratoriano (« valersi della stessa natura per far eminente la natura ») si veda il libro I, cap. IX del trattato *Della perfetta poesia*, ed. cit., vol. I, cit., p. 57.

(4) *Corso di Belle Lettere*, vol. I, cit., p. 21.

(5) Ivi, p. 22.

ogni caso, la fabbrica può richiedere « grandezza, maestà, ed eleganza », e l'architetto può adoperare in essa « proporzione, varietà, e unità ..., per rendere l'edifizio più agiato, comodo, e massiccio: e tutti i diletti, perché abbiano in esso perfezione, debbono apparire con indizio, e carattere d'utilità ... » (1). Imitazione della natura, perfezionamento della natura secondo le sue leggi, dilettosità non contrastante con la ragione: sono argomenti della teorizzazione classicista, che il Batteux formulerà a partire dal 1746, ereditando e sviluppando motivi correnti in tutta la prima metà del secolo, con più o meno marcata accentuazione antibarocca. E quando ci lasciamo debitamente introdurre nell'opera di Juvarra, ecco che all'interno stesso della determinazione estetica barocca, come una sua ulteriorità e intrinseca novità, troviamo, appunto, una mimesi della natura: « Tutto ormai si può dire con l'architettura, che ridiventa (dopo la filosofia e la matematica del Guarini) imitativa o descrittiva: ma esattamente come può essere descrittivo un passo musicale ... » (2).

La considerazione di Argan, che l'architettura, con Juvarra, può diventare imitativa o descrittiva nei confronti della natura ci autorizza a constatare, nell'architetto siculo-torinese, la presa di coscienza, in arte, e all'interno del Barocco, di quella mimeticità che Muratori, Batteux, i teorici del classicismo ritenevano costitutiva dell'arte e della sua bellezza; e la stessa connotazione, architettura mimetica, se messa in rapporto alla cronologia, ci fa ricordare che nel 1717, Händel aveva scritto per il re Giorgio I la sua *Watermusik*, da eseguirsi durante una navigazione fluviale; e nel 1725 il libraio e stampatore di musica Michele Carlo Le Cene pubblicava in Amsterdam (con intitolazione e dedica barocche al massimo grado) *Il cimento dell'armonia e dell'inventione, concerti a 4 e 5 consacrati all'illustrissimo Signore Il Signor Venceslao Conte di Marzin* etc. *da D. Antonio Vivaldi Maestro in Italia dell'Illustrissimo Signor Conte Sudetto, Maestro de' Concerti del Pio Ospitale della Pietà in Venetia e Maestro di Cappella da Camera di S. A. S. il Signor Principe Filippo Langravio d'Hassia Darmstadt, Opera Ottava, Libro secondo*: dove sono contenute, oltre alle notissime *Stagioni*, anche la *Tempesta di mare*, il *Piacere*, la *Caccia*: intenzionalmente, quello che il Batteux doveva venti anni dopo teorizzare: « un'imitazione della bella Natura, espressa con suoni ... »; e tutti ricordiamo l'ammirazione che per Vivaldi nutriva il De

(1) Ivi, p. 23.
(2) G. C. Argan, *Filippo Juvarra*, in: *Studi e note*, cit., p. 345.

Brosses, le parole con cui egli parla del musico veneziano, nella sua lettera al signor De Blanty del 23 agosto 1739. Ma facciamo ritorno al concetto di imitazione della natura, come classicisticamente doveva teorizzarlo il Batteux, e come lo aveva realizzato Juvarra in architettura, e architettura sicuramente barocca ...

15. *« Il Bello dilettante e movente con soavità l'umano intelletto ... ».*

Dicevamo: l'ideale della imitazione dilettosa, magari meravigliosa, della natura che il classicismo, dal Muratori al Batteux, oppone a quello della metamorfosi e transmateriazione e metafora, operante all'interno della determinazione estetica barocca; e nominiamo, di nuovo, Juvarra: per il quale, continuo a citare dal saggio di Argan, « il paesaggio è natura architettonica, l'architettura, paesaggio naturale ... » (1). Abbiamo anche ricordato l'altro principio fondamentale al quale fa appello la polemica del classicismo contro il barocco, il principio degli antichi come modelli e maestri. Ed il giudizio del De Brosses, classicista senza professarsi tale, pre-illuminista, se vogliamo, e spregiatore, in fondo, del Medioevo, ci ha fatto vedere come egli fosse, per dir così, disponibile, non senza buoni motivi, al godimento dell'architettura di Palazzo Madama; e è stata debitamente sottolineata, nell'opera dello Juvarra, una « nuova sperimentazione del barocco e del classico: la cultura del Seicento e l'antico ... » (2). Il classicismo, nel senso di devozione all'antichità, e studio appassionato di essa; ma *nel* barocco e non *contro* il Barocco, come nella polemica del Muratori, per il quale l'antico era, in poesia, filtrato attraverso il cinquecentismo del Bembo; o in quella del Batteux: la cui rudimentale storiografia avvicina le due *decadenze* (a suo parere) del Medioevo, bollato, globalmente, come barbarico, e delle *agudezas* barocche (3). Del Batteux come, ai primi del secolo, di Alexander Pope (poeta rococò, peraltro, nel famosissimo *Rape of the Lock*): Pope che nella prima parte del suo *Essay on Criticism* aveva raccomandato ai poeti di seguire, con la stessa fedeltà, la *Natura* — « First follow Nature, and your judgement frame / By her just standard, which is still the same: / Unerring NATURE, still

(1) *Filippo Juvarra*, in: *Studi e note*, cit., p. 343.

(2) ANDREINA GRISERI, *Le metamorfosi del barocco*, cit., p. 288.

(3) *Corso di Belle Lettere*, vol. I, cit., pp. 34-35. E si veda, ancora, il primo canto del poema del Watelet (oltre ovviamente al *Temple du Goût* di VOLTAIRE).

divinely Bright, / One clear, unchanged, and universal light, / Life, force, and beauty, must to all impart, / At once the source, and end, and test of Art / ... » (1) — e le regole degli antichi, che altro non sarebbero se non l'autocostituirsi a metodo della Natura stessa: « Those RULES of old discovered, not devised, / Are Nature still, but Nature methodised / ... [...] ... / Hear how learned Greece har useful rules indites, / When to repress, and when indulge our flights ... » (2). E non mancavano, come era da aspettarsi, indirette frecciate contro il gusto barocco della ostentazione e della pompa: con l'augurio che avesse termine il conflitto tra il *giudizio* (« Judgement ») ed il « Wit », l'Ingegno che Gracián aveva teorizzato poco più di cinquant'anni prima.

Antichità e Natura, questi due poli dell'estetica classicista europea, da Pope (1709) a Batteux (1746), e che di lì a poco si ritroveranno, ma con diversa accentuazione, nella nostalgia winckelmanniana e neoclassica, sono tuttavia presenti, decisive, all'interno del modo come nel Settecento si flette la determinazione estetica del barocco. Ed allo Juvarra, che di questa attiva presenza di antichità e natura è un artefice esemplare, non poteva fare difetto una attenzione accorta al modello illustre, nel secolo precedente, di un ideale estetico che assumeva su di sé, deliberatamente, l'eredità nobile dell'antico: il classicismo barocco, o barocco classico della Francia di Luigi XIV. Possiamo leggere, a questo punto, l'analisi della Griseri su quella facciata di Palazzo Madama che, come abbiamo visto, si meritò a suo tempo l'approvazione di un visitatore difficile qual era il De Brosses: « ... L'impiego dei mezzi classici da parte di Juvarra, quelli francesi di Versailles, normativi in questo momento, è al massimo semplificatore. I grandi finestroni protagonisti, le colonne e i capitelli corinzi all'esterno, come all'interno dello scalone, gli stucchi a festone ... » (3). Ci azzarderemo, per conto nostro, a guardare in trasparenza, cercando, dirò così, la filigrana filosofica di questa esemplificazione acutamente fatta rilevare all'interno di una eredità classicistico-barocca deliberatamente accolta e portata avanti. E l'autorizzazione ce la potrà fornire, ancora, il presidente De Brosses, che nelle sue lodi

---

(1) Lo stesso motivo, con più scoperta intonazione antibarocca, nella già ricordata epistola al conte di Burlington del 1731, vv. 65-126.

(2) E si legga l'apostrofe al Burlington, in *Epistle*, cit., vv. 191-194: « You too proceed / make falling Arts your care, / Erect new wonders, and the old repair; / Jones and Palladio to themselves restore, / And be whote'er Vitruvius was before ... ».

(3) *Le metamorfosi del barocco*, cit., p. 299.

di Palazzo Madama aveva adoperato di proposito un aggettivo e un sostantivo a prima vista incompatibili con la nozione stessa di barocco, almeno come volgarmente la si intende: il sostantivo *leggerezza*, l'aggettivo *leggero*. Ricordiamo: « ... La balustrade qui termine le second ordre d'architecture supporte des statues de pierre d'une grande *légèreté* ... Au dedans, on trouve un des plus beaux escaliers qu'il y ait au monde ... La voûte qui le soutient est *légère* et bien tournée ... ». Ma leggerezza, appunto, non era stato, forse, il movente segreto dell'aspirazione che aveva indotto il Muratori, circa quindici anni prima, a muovere in guerra contro le metafore, le argutezze, il difficile e sovraccarico che Gracián e Tesauro avevano parallelamente teorizzato in architettura e poesia? e quel peso, quella pompa non gravavano forse il classicistico *Art poétique* di Boileau? Un classicismo, questo, non privo di altezzosità: classicismo portato al *sublime*, come lo si poteva intendere alla corte del Re Sole: « vigueur noble ». Ricordiamo, ora, una definizione muratoriana nella quale il verbo *dilettare*, il sostantivo *soavità*, hanno parte decisiva: « ... il bello *dilettante* e movente con *soavità* l'umano intelletto ... » (1). Che il Muratori cercasse questa dilettazione soave nella *verità* o *verisimiglianza*, contro l'inganno illusionistico, la metafora, il giuoco concettoso delle immagini, era conseguenza, non condizione di questa sua aspirazione ad una *dilettosità* e *soavità* della categoria estetica: se egli rifiutava acutezze, metafore, illusionismi, era perché non le trovava *soavi* né *dilettose* ... Ma il barocco settecentesco del Juvarra, questo che a Palazzo Madama il De Brosses ammirerà per la sua leggerezza, è un barocco che senza abdicare a se stesso, alla propria varietà e molteplicità di ornamento, all'audacia dell'ingegno e alla libertà della fantasia, investendosi inoltre dell'aspirazione a rinnovare l'antichità che era stata professata, anche con coerenza verso ragioni istituzionali, nel Seicento di Parigi e di Versailles, guadagna a sé, appunto, dilettosità e soavità, semplicità e leggerezza, come attributi fondamentali della categoria estetica che esso in sé realizza: « ... Alleggeriti i trofei terminali, i grovigli di corazze (che già si conoscevano nel coronamento di Versailles, tipiche del Seicento francese, e non a caso erano piaciute al Castellammonte come al Tesauro), ora le mensole, i trofei sono inseriti da Juvarra come teste abnormi, nelle pilastrate di base; gonfie di nuovi impasti, ricordano il genere festoso-intelligente, la critica al ' far magno '

---

(1) *Della perfetta Poesia Italiana*, ed. cit., vol. I, p. 42.

del Guala. Per contro i coronamenti del fastigio sono sensibilizzati come arcadia rivissuta con tono giusto, sereno, con un tratto tipico, oltre Metastasio ... » (1).

16. *Grazia nella città barocca, e sua giustificazione classicista.*

Valgono anche qui le ragioni istituzionali, come rapporto dell'artefice col committente, penetrazione teorica e metamorfizzazione estetica, da parte dell'artefice, delle intenzioni del committente; e anche del mondo, cultura e storia presente, speranza di passato e nostalgia del futuro, che non esplicitamente formulato, forse senza chiara consapevolezza del committente stesso, quelle intenzioni alimenta e promuove. Su di un altro momento e altro aspetto del barocco settecentesco in quanto assume in sé l'eredità romana e quella di Parigi, il momento e l'aspetto che in Vienna prende il nome di Fischer von Erlach, degli imperatori Leopoldo primo e Giuseppe primo, sono note a tutti le illuminanti pagine di Sedlmayr, con certe indicazioni che hanno resa possibile la ricostruzione della parte determinante nel mondo di quelle committenze, di un filosofo come Leibniz: la cui presenza, direttamente, o attraverso mediazioni più o meno di prima mano, è difficile dimenticarla, quando uno studii l'Europa barocca e l'Europa rococò, col molteplice e vario incrociarsi delle loro rispettive coordinate. Torneremo qui alle interpretazioni juvarriane di Argan; e senza per il momento allontanarci da Palazzo Madama, leggeremo: « ... Juvarra ha inventata la facciata-sipario, anzi schermo trasparente perché il popolo, dalla piazza, possa vedere qualcosa, almeno le luci e il confuso movimento dei colori, della vita splendida della corte ... ». Continuità, in fondo, di spettatori e attori in una festa (e la Griseri, a sua volta, sottolinea, con adeguati rimandi bibliografici, la *felicità* degli anni in cui regnava Vittorio Amedeo II), nella quale la differenza qualitativa tra aristocrazia-corte e rimanente popolazione — diciamo: tra gli attori-spettatori ed i puri spettatori della festa barocca — è differenza-nella-e-della continuità; come tra giardino e bosco della natura: « Nel ragguaglio di società e natura, l'aristocrazia e la corte stanno

---

(1) Griseri, *Le metamorfosi del barocco*, cit., p. 301. E si veda, per i trofei, il Capitolo XVII del *Cannocchiale aristotelico*, dove i trofei (siano essi di *armi*, di *instrumenti bellici*, di *libri et instrumenti dottrinali*, o anche di *arnesi rusticani* e di *cose vili*) sono considerati *simboli*, cioè *metafore significanti un concetto per mezzo di alcuna figura apparente* (ed. cit., pp. 444-445).

al resto del mondo come il giardino al bosco, anzi il giardino non è altro che il bosco ideale, edenico, il bosco per eccellenza ». Questa continuità viene segnata, appunto, dalla facciata-schermo trasparente, che divide e unisce insieme gli spettatori-attori della festa di corte, al di là della vetrata, e gli spettatori puri e semplici, quelli che stanno sulla piazza, al di qua della facciata trasparente; e si godono lo spettacolo, dall'altra parte di questa, di un mondo colorato, luminoso, galante: cui le forme di leggera ordinata ricchezza della facciata fanno cornice, nel tempo stesso che definiscono formalmente l'ambiente in cui essi spettatori stanno a guardare, condizionando esteticamente il modo, per gli uni e per gli altri, a seconda dei rispettivi, differenti ruoli sociali, di stare in quell'ambiente: il loro modo, diciamolo pure, di vivere, anzi di *essere*: una differente, ma comune, gioia di vivere il mondo come spettacolo e come festa. Architettura-teatro, teatro-architettura: che « nel Settecento, con Filippo Juvarra, insegnano a stare con civile naturalezza e spontanea eleganza nella colorata e movimentata scena del *gran teatro del mondo* » (1). Continuità, anche, di architettura e città, il classicismo nel barocco come *civile naturalezza* e *spontanea eleganza* di tutto un mondo e dei suoi abitanti, fossero reggitori o governati: la continuità di reggitori e di governati (davvero come nell'universo leibniziano) essendo sancita dalle forme che non dividono soltanto, ma anche uniscono i governati ai loro reggitori, che sono i committenti di opere d'arte nella città — anzi: gli ordinatori della città, come opera d'arte che i governati fruivano *vivendovi* e *vivendola*. Se ne doveva accorgere il De Brosses, ancora nel 1740: giacché le sue considerazioni critiche intorno a Palazzo Madama sono precedute da una paginetta sulla intera città barocco-classica, come appariva a chi vi arrivasse dopo il regno di Vittorio Amedeo II, pagina che merita di essere letta con la dovuta attenzione: « ... Turin me paroît la plus jolie ville de l'Italie; et, à ce que je crois, de l'Europe, par l'alignement de ses rues, la régularité de ses bâtiments et la beauté de ses places, dont la plus neuve est entourée de portiques. Il est vrai que l'on n'y trouve plus, ou du moins rarement, ce grand goût d'architecture qui règne dans quelques monuments des autres villes; mais aussi on n'y a pas le désagrément d'y voir des chaumières à côté des palais. Ici rien n'est fort beau, mais tout

---

(1) G. C. ARGAN, *Filippo Juvarra*, in *Studi e note*, cit., pag. 346. E si veda: GRISERI, *Le metamorfosi del Barocco*, cit., pp. 285, 301, e nota 2, p. 317.

y est égal et rien n'est médiocre, ce qui forme un total petit à la vérité (car la ville est petite), mais charmant ... » (1).

Charmant: ecco un aggettivo che compendia in sé i due requisiti muratoriani della *dilettosità* e della *soavità*; e dobbiamo fare attenzione al legame che stringe le annotazioni del De Brosses: mancanza del *grand goût*, è vero; ma anche assenza di mediocrità; e niente capanne intorno ai palazzi ... Una pagina davvero istruttiva, questa del De Brosses, per chi voglia ricostruire le esigenze teoriche della polemica classicista settecentesca; e rendendosi conto che esse trovavano appagamento non verbale all'interno del barocco (in una sua ulteriorità rispetto all'immagine certificata nei testi di Gracián e Tesauro) finisce con l'incontrarsi, per una necessità intrinseca della propria ricerca, nell'opera torinese di Juvarra, e nei rapporti di questo architetto col suo committente, Vittorio Amedeo II. Alla mancanza del *grand goût*, accompagnata da una regolarità elegante e da una altrettanto elegante immagine di diffuso benessere, *senza capanne*, possiamo dare ormai il nome filosofico che le compete, adoperare il vocabolo *grazia*, nel compiuto senso leibniziano: in quel senso che doveva stimolare, lo sappiamo, i principi ed ecclesiastici committenti del rococò centro-europeo, ma che qui suggerisce lo *charme* di un accoppiamento in chiave *soavemente dilettosa* della duplice eredità di Roma e di Parigi; del barocco starei per dire *assoluto* (quello contro il quale aveva protestato il Bellori, con argomenti di classicismo platonizzante) e del classicismo barocco, accentuato nel senso del sublime, di Claude Perrault, di Boileau — o, magari, della grazia trionfalistica del padre Malebranche.

Era arrivato, il concetto leibniziano di grazia, a Vittorio Amedeo II, committente dello Juvarra? Sarebbe difficile dimostrarlo, e sarebbe azzardato supporlo: quello che è legittimo ipotizzare, è il diffondersi di quel concetto attraverso mediazioni di seconda e terza mano: attraverso quella cultura sotterranea e non documentabile che doveva esser corrente presso le corti settecentesche, nelle *élites* gravitanti attorno al trono del principe. In ogni caso, dobbiamo prendere nota di un duplice parallelo, che nello *charme* signorile lodato dal De Brosses come qualità estetica peculiare della Torino barocca, può far cogliere l'attuazione di programmi estetico-politici partecipanti, insieme, della situazione per cui

---

(1) *Le Président De Brosses en Italie – Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, LV et dernière, A. De Neuilly, Turin, 3 avril 1740; ed. cit., vol. II, pp. 429-430.

nella Vienna di Leibniz, dell'archeologo Hereus, di Fischer von Erlach, si celebrava l'apoteosi di un'arte solenne: il cui gusto barocco si voleva portatore e promulgatore, nel ritorno al Sacro Romano Impero, della doppia eredità di Parigi e di Roma. Qui, in Torino, il barocco rivendica la successione estetica del classicismo francese, ma in una situazione che è quella delle piccole corti: di quei principati che volevano monadisticamente, è il caso di dirlo, riflettere in sé Parigi e Versailles, ma potevano farlo soltanto portando a bellezza *graziosa* la *sublimità* di Parigi, di Versailles ...

17. *Marte in mezzo alle Ninfe.*

Anche questa di Torino è una piccola corte, anzi la corona regale vi è recente, coincide, si può dire, con l'arrivo dello Juvarra. Trattato di Utrecht, 1713: Vittorio Amedeo riceve il titolo di re di Sicilia; e un anno dopo affida allo Juvarra la commissione della basilica di Superga, chiesa votiva per rendimento di grazie, dopo la vittoria del 1706 e il successivo acquisto della corona di re. Esteticamente, il regno di Vittorio Amedeo II nasce sotto il segno della grazia, proprio nel senso che Leibniz, in quello stesso anno, teorizzava in Vienna per il principe Eugenio, l'alleato e vero vincitore, militarmente, della battaglia di cui Vittorio Amedeo rendeva grazie facendo innalzare da Juvarra la basilica di Superga. *Grâce*, la grazia di Leibniz, era, abbiamo avuto occasione di sottolinearlo altrove, la grazia teologica, che guida a salvazione, e insieme la grazia terrena, perfezione intrinseca alla natura, sua vaghezza e attrattiva — e doveva anche essere la grazia *sociale*: qualità delle forme in cui si manifesterà e si praticherà la dolcezza di vivere dell'Europa rococò. *La grazia perfeziona la natura e la natura conduce alla grazia per le vie stesse della natura* ... E la basilica di Superga, davvero sembra parafrasare in termini architettonici questo concetto leibniziano, parallelamente, nel tempo, rispetto alla sua formulazione. Tra spazio architettonico, scrive Argan, e spazio naturale, « la comunicazione è libera, il paesaggio è natura architettonica, l'architettura paesaggio artificiale » (1): in termini leibniziani, questo vuol dire che il paesaggio (natura) guida direttamente all'architettura (grazia); e che la grazia (architettura) continua in sé il paesaggio naturale perfezionandolo: e lo continua, lo perfeziona, mettendo « un accento classico sull'orizzonte urbano familiare dei colli torinesi » (2). La grazia, estetica

(1) G. C. ARGAN, *Filippo Juvarra*, cit.
(2) *Ibidem.*

e teologica, della architettura votiva perfeziona la natura continuandola, e diffondendosi, per così dire, nella natura: grazia che classicizza la natura, nel senso di storicizzarla, di ricordare che quella natura, quel paesaggio, era stato teatro della vittoria di cui si rende grazie; ed era, ormai, la natura che faceva da sfondo alla capitale ordinatamente festiva, sobriamente galante, del regno che in quanto tale era nato da una sconfitta di Luigi XIV: strappando la corona di Sicilia al nipote di questi, Filippo Di Borbone-Angiò. Per ringraziare Iddio di quella vittoria, per celebrare oltre il passare degli anni la nascita del regno che era parziale assunzione della eredità del Re Sole (non per nulla, dopo la vittoria di Torino era stata coniata una medaglia raffigurante, con facilissima allegoria, il mito della caduta di Fetonte, il figlio del Sole ...), il re ordina al proprio architetto « un monumento, Superga, che sia santuario votivo per la vittoria sui francesi, mausoleo della casa regnante, simbolo dello Stato ... » (1).

Quel monumento doveva essere classico, e classico doveva essere l'*accento* che esso, *perfezionandola* nel senso leibniziano (e qui vuol dire anche: eroicizzandone, in qualche modo, la vocazione di arcadica dilettosità ...), doveva mettere sulla natura di quel paesaggio: questo esigevano la sua genesi, la sua indole, la sua destinazione. Tempio della recente regalità, avuta come retaggio della *caduta di Fetonte*, di questa regalità la basilica di Superga era chiamata a promulgare il carattere competitivo rispetto alla monarchia barocco-classica del Re Sole, il suo essere effetto di una alleanza (intenzionalmente paritetica, almeno al livello delle ambizioni) con quell'Impero viennese che della stessa eredità del regno di Luigi XIV, conquistata attraverso lunghe rivalità, si era appropriato esteticamente; e le aveva impresso il suggello della propria *sacralità* (nel senso dell'Impero medioevale) congiungendo classicismo francese e barocco romano in un'altra chiesa votiva (ma per scampata epidemia), quella viennese di San Carlo. Non si trattava, in Piemonte, di una semplice rifrazione e, diciamo così, miniaturizzazione della bellezza trionfante in Versailles e Parigi. Questo accadeva presso altre piccole corti: quelle centro-europee, il cui modello di gusto non doveva essere il « sublime » trionfalistico di Luigi XIV, ma la grazia gioiosa del regno di Filippo d'Orléans e di Luigi XV, con la conseguente riduzione a zero della eredità classicistico-sublime: qui era la competitività col potente vicino occidentale, anzi la rivalità ormai vitto-

(1) *Ibidem.*

riosa, che bisognava sottolineare; e non altrimenti era possibile sottolinearla, se non assumendo l'eredità, classicista, del trionfalismo architettonico di cui Luigi XIV, lo sconfitto avo di Filippo-Fetonte, era stato il promotore e l'ordinatore. E che questo classicismo dovesse guardare al Pantheon, la *Rotonda* di cui abbiamo visto enunciata l'esemplarità, poco dopo la metà del secolo, in un documento teorico fondamentale del classicismo settecentesco, lo richiedeva non solo la formazione dell'artefice, ma il trattarsi di un monumento onorario e funerario. Un vero Pantheon di famiglia, in cui *pietas* e trionfalismo, memoria del passato e ambizione di futuro erano tutti insieme il soggetto cui l'artefice era chiamato a dare forma sotto il segno della grazia: e non di una grazia gioiosa e svagata, la grazia dell'Olimpo minore; non la grazia galante del rococò, indifferente alla gloria e che ignora la morte, anche nelle sue forme ecclesiastico-devozionali. Grazia, ma grazia classicistica: che perfezionava, continuandola, la natura su cui sorgeva; e continuava anche le memorie recenti, quelle che in quel medesimo paesaggio, pochissimi anni prima, l'Audiberti, nella dedica allo stesso Vittorio Amedeo II, aveva celebrate con gusto barocco: « Nihil inglorium, iners nihil, ac molle amoenitas ista exhibet: Mars inter Nymphas; arma, et palmae passim inter flores occurrunt ... » (1). Si trattava, in altre parole, di volgere in grazia il trionfalismo sublime di Luigi XIV; e a tanto poteva giovare la riduzione alla visività barocca del tipo classico del tempio rotondo: ridotta « al contrapposto, lungo il medesimo asse verticale, del vuoto in penombra del pronao squadrato e delle curvature continue, in piena luce, della cupola », la cui forma chiusa « è compensata da quella, capricciosamente aperta, dei campanili laterali ... [...] ...: le forme svuotate dei campanili, il contrapposto di curve in dentro e in fuori, il modellato vivacissimo fanno lievitare a distanza, la mole della cupola. Sono, liberi nell'aria, i campanili, come stendardi su pennoni ... » (2).

Ci accorgiamo, qui, del valore particolare che in Superga acquista proprio quell'esempio del Pantheon che abbiamo visto doveva essere determinante, un argomento di forza nella polemica classicista della metà del secolo, quella di monsignor Bottari — estimatore nel modo giusto, però, conviene ricordarlo, di quel Borromini che il razionalismo del Milizia e del Moritz doveva

---

(1) In: *Regiae Villae, Silvae, Epigrammata*, ed. cit., p. non numerata ultimo capoverso della dedica.

(2) G. C. ARGAN, *Filippo Juvarra*, in *Studi e note*, cit. p. 344.

detestare; e che qui è, per Juvarra, un altro decisivo punto di riferimento. *Quel bell'ordine di colonne, quel maestoso frontespizio ...*: ma era necessario, in questa quasi certamente inconsapevole adesione ai principi della filosofia leibniziana, che voleva continuare la grazia nella natura e la natura nella grazia, come propria perfezione, era necessario, diciamo, che la maestosità del frontespizio si illeggiadrisse, si naturalizzasse, in qualche modo, con una soluzione *a tubo di cannocchiale*: nella quale « cambiando con la distanza il rapporto tra i due elementi, l'edificio campeggia sempre nella spazialità aperta del colle, tra alberi e nubi ... » (1). Una sorta di sposalizio, sotto il segno della grazia (nel suo duplice senso, teologico e di gusto) delle determinazioni estetiche classiciste e barocche. E lo storico dell'estetica, al quale spetta il compito di studiare le idee che diventan forme, le forme che diventano idee, e tradurre le idee nella loro definizione concettuale, appurando volta per volta il modo in cui *certe* idee realizzano se stesse presentandosi come *certe* forme (e certe forme attestano la realtà di certe idee ...), lo storico dell'estetica, dico, non può, a questo punto, non ripensare, e concettualizzare, le implicazioni, sicuro!, di maestà e grazia estetiche; e di quello che esse filosoficamente significano, dal punto di vista della disputa — che a volte è polemica, ma altre volte è convergente emulazione — tra classicismo e barocco. Barocco, diciamo, che risponde alle esigenze del classicismo facendole proprie; o anche, classicismo che a sua volta si appropria delle ragioni del barocco e le conserva in sé, le fa vivere come una propria interna motivazione. Congiungimento, questo, tutt'altro che infrequente nel Settecento, in arte e in filosofia; e addirittura di quel secolo segna certi momenti supremi, pur conservando in sé la interna tensione dei due ideali estetici — anzi, proprio a causa di questa interna tensione: pacificata, è vero, di tanto in tanto; ma in una pacificazione che dal contrasto di cui si alimenta trae la propria ricchezza e vitalità ... Maestà classica, la maestosità del Pantheon, che diventa grazia quando è filtrata attraverso l'interpretazione barocca: e se maestà è trionfalismo, storia, come la grazia è festosità e natura, possiamo dire di assistere ad un configurarsi della gloria sovrastante al passare degli anni ed al mutare delle sorti (quella gloria che è soggetto di ogni monumento funerario-onorario, quale appunto voleva essere il Pantheon sabaudo eretto in Superga da Vittorio Amedeo II ...) come storia che si immedesima alla natura,

---

(1) *Ibidem.*

e propone se stessa come grazia riscattante la natura. Riscattare la natura, che è festosa, ma è anche mortale, il regno del cangiamento perenne, col mutare dei venti e delle stagioni, vuol dire portare *nella* natura l'immutabilità di forme la cui *classicità* è esemplare proprio in quanto ha in sé il segno della perennità, del non-cangiamento: resistenza alle vicissitudini della storia non meno che alle mutazioni della natura.

18. « *Una armoniosa totalità di bellezze* ».

Resistenza al tempo ed al cangiamento, vuol dire essere oltre il tempo, al di là delle stagioni: se questa è la maestà della gloria, che sovrasta alle vicissitudini della storia, e le osserva dall'alto, è anche, rispetto alla mobile, mutevole gioiosa vitalità della natura, un situarsi oltre la vita nell'eterno presente di ciò che è passato; un presente che è anche assenza, identità di sé a se stesso: la forma più adatta a un monumento funerario che non voglia essere negazione della vita, esibizione di « effigiati scheletri », oppure immagine della vita fissata oltre la morte (addirittura, in certe chiese romane, immagine al naturale di persone come affacciate a guardar dall'alto i viventi) ma il segno di un valore della vita al di là di se stessa: la morte in quanto trionfo sopra la provvisorietà che è natura. Ingresso nella storia come passaggio all'eterno: morte come gloria, il monumento funerario (qui, la basilica destinata a raccogliere i resti di tutta intera una dinastia) come monumento onorario. Ma in tanto questa classicità gloriosa può riscattare in sé la natura del paesaggio a cui fa da suggello, imprimendovi la propria maestà, in quanto di quel paesaggio assimili a sé la levità dilettosa, si configuri, in se stessa, come la grazia, innalzata a maestà, della natura che nel paesaggio si definisce e, diciamo pure, si individualizza. È la continuità di architettura (maestà del paesaggio artificiale) e di natura, grazia dell'architettura *naturale*: per cui la maestà diventa graziosa, la grazia maestosa. Gloria dell'edificio monumentale che sta nella natura, tra le nuvole e gli alberi; e non si sovrappone alla natura, negandola: ma anzi la esalta nella propria continuità, certificando in sé una vittoria sopra la morte: quella morte che esso conserva in sé, nel proprio essere monumento funerario; ma transvalutandola come *storia*: presenza della vita a se stessa, e non negazione di quella vita che è la natura circostante, la quale anzi ne viene innalzata, riscattata sopra ciò che in essa può significare precarietà.

Grazia come consapevolezza della morte, e non la deliberata spensieratezza che nel rococò volge le spalle alla morte. Una consapevolezza, però, che non è quella del *memento mori*, della *vanitas vanitatum* non infrequenti nel barocco: il quale queste ammonizioni le comunicava, come osservò a suo tempo Fritz Strich, ostentando all'anima, o piuttosto ai sensi, tutte le sontuosità più dotate di fascino e di incantesimo (1). Consapevolezza che nella storia riscatta la morte, alzandola alla presenza che sopravvive a se stessa, e porta a memoria gloriosa, cioè a dominio sopra il tempo, l'effimero della natura — che è un altro modo di proporsi l'*eterno* nella natura, quello che le feste e il giardinaggio barocchi perseguivano, abbiamo visto, tentando di unificar le stagioni: *col febbraio scherzava aprile* ... Non possiamo non riconoscere operante l'ingegno di cui era stato banditore Gracián (non quello che sarà poi classicisticamente ma anche riduttivamente teorizzato dal Batteux) in questa davvero arguta unificazione di arte e natura, di storia e natura; in questo non più contraddittorio congiungimento della vita e della morte, di cui Superga è esempio cospicuo, ma non esclusivo. Argutezza ma argutezza che per portarla, nei suoi risultati, a concetto ci autorizza a cercar gli argomenti in un testo degli ultimi decenni del secolo, firmato da uno, se così possiamo dire, dei pontefici della più tarda polemica antibarocca: quel Sulzer ai princìpi del quale, oltre che a quelli del neoclassico Mengs, doveva come tutti sanno appellarsi il Milizia, nel titolo del suo trattatello sul *Modo di vedere nelle belle arti del disegno*; e i cui scritti Marmontel doveva adottare per i supplementi della *Enciclopedia*. Leggiamo, dunque, nella *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, dalla voce *Anmütigkeit*, « graziosità », che il Sulzer definisce « qualità per la quale un oggetto, considerato nel suo insieme, muove l'animo a dolce e calma dilettazione »; e che « sembra nascere da bellezze le quali non si distinguono separatamente, perché nessuna risalta in modo particolare: esse rifluiscono tutte insieme in una armoniosa totalità ... » — in quella armoniosa totalità, appunto, che l'appropriazione delle esigenze classicistiche porta, in autorevoli esempi settecenteschi, all'interno del Barocco. Ed abbiamo veduto come in uno di codesti esempi, nella basilica di Superga, l'analisi di Argan ci abbia aiutati a cogliere il rifluire, appunto, l'una nell'altra, di architettura e natura; e nell'architettura, della lezione del Borromini e del modello del Pantheon. Siamo autorizzati, per questa grazia che in sé congiunge argu-

---

(1) *Der europäische Barock*, in: *Die Dichter und die Zeit*, cit., p. 106.

tezza senza pompa e compostezza senza aridità, a valerci ancora della precisazione sulzeriana: « Esser grazioso è dunque il carattere particolare di una certa specie del bello, quel carattere, appunto, per il quale essa si distingue dalla bella sublimità e dalla bella sontuosità ... ». E possiamo addirittura andare avanti per conto nostro, dire che la *contesa* settecentesca, quando come nell'esempio di Superga, così come noi lo abbiamo or ora osservato, congiunge i propri termini, portando all'interno di uno di essi le ragioni dell'altro, può far sì che la diversa sublimità di classicismo e barocco si aggrazii pur rimanendo se stessa; e che si aggraziino altrove la festevole sontuosità barocca, il rigore formale del classicismo: in una continuità con la natura (« la nature même mene à la grace, ... la grace perfectionne la nature en s'en servant ... »: il ricordo di Leibniz è costante, quando ci si occupi di questi argomenti ...) della quale possiamo trovare un autorevole esempio, senza allontanarci troppo da Superga, in un'opera dello stesso architetto, costruita per lo stesso committente. Nella grazia, precisiamo, di Stupinigi, dove la continuità, nel senso leibniziano, è continuità profana: non della storia che immortala e glorifica ma della natura gioiosa, che allieta, perché sa la metamorfosi (il concetto è ancora leibniziano) ma non sa la morte. Grazia della stessa famiglia di quella del viennese Belvedere: che non è improbabile fosse l'esempio a cui Vittorio Amedeo pensava nel commissionare Stupinigi per farne dono all'Ordine Mauriziano; così come il Principe Eugenio, commissionando il Belvedere, pensava forse al castello di Blenheim dell'altro suo compagno d'armi, Giovanni Churchill duca di Marlborough; al monumento, diciamo, che questo altro protagonista della storia settecentesca (« Malbrouck s'en-vait-en guerre ... ») si era fatto regalare dalla regina Anna, per solennizzare agli occhi propri e dei posteri, nei modi barocchi con deliberate imposizioni classiciste coltivati dall'architetto Vanbrugh (uno degli eredi ideali di sir Cristoforo Wren, il fondatore del barocco classico inglese), una vittoria, la prima, sugli eserciti di Luigi XIV. Un modo, anche questo, in fin dei conti di dare forma estetica alla grazia: non *rendendo* grazie, ma *facendosi rendere* grazie, dalla sovrana e dalla Nazione ...

19. *La perfezione della fantasia immaginativa.*

Blenheim; il Belvedere; Stupinigi ... Vanbrugh; Hildebrandt; Juvarra ... Il cerchio si allarga, ma non ci lasceremo prendere dalla tentazione di ripercorrer di nuovo il nostro itinerario: tanto

più che a Stupinigi ci dobbiamo fermare solo il tempo necessario ad accertare che qui l'incipiente neoclassicismo « è limitato alla grazia delle singole forme, e non investe problemi di struttura » (1). La continuità con l'ideale classico realizzato a Superga, dove diverso era il soggetto e in termini diversi si poneva il rapporto con la natura, è attestata, qui, solo dalla comune rispondenza alle ragioni che Sulzer doveva significare negli aggettivi *sanft* e *still*, « dolce » e « calmo ». *Dolcezza*, *calma*, sono gli elementi nuovi che il classicismo fa valere: talvolta contro la inquietudine, la sottile movimentata arguzia barocca, talvolta all'interno di essa. Ma dolcezza e calma non abolirono in ogni caso il movimento fantastico del barocco, che continuò a far valere le proprie ragioni fino all'ultimo decennio del secolo, non senza congiungersi, nel pensiero di alcuni teorici più avveduti, ad altre ragioni, e nuove inquietudini del sentire: quelle che nei parchi detti all'inglese anticipavano taluni motivi che l'imminente romanticismo doveva far propri, e portare alle estreme conseguenze (2). Ma è l'ora di tornare di nuovo alle pagine dei filosofi; di chiedere alla filosofia le credenziali relative ad una persistente legittimità teorica del barocco, sia pure all'interno di un contesto dove altre ragioni, addirittura opposte, si fanno valere con decisione ancora maggiore. Abbiamo ascoltato Leibniz, ed abbiamo ascoltato Vico, più tormentato nella sua ambivalenza di fronte al barocco, del quale Leibniz era invece partecipe senza ambiguità, con una prospettiva, se mai, aperta nella direzione del rococò. Vogliamo ora riaprire un libro nel quale tutto potremmo aspettarci, meno che trovare, se non una apologia, almeno una parziale giustificazione del barocco?

---

(1) V.: *L'architettura barocca in Italia*, cit., p. 64.

(2) Sul « classicismo » dei giardini all'inglese, nella loro origine in seno al movimento burlingtoniano, si veda: RUDOLF WITTKOWER, *English Neo-Palladianism, the Landscape Garden, China and the Enlightenment*, in: *L'arte*, giugno 1969: « In actual fact, Burlington's Neo-classicism and so called romanticism vis-à-vis nature were two sides of the same medal inscribed *Liberty* » (p. 25). E si vedano in versi del Thomson sui giardini alla francese, ivi citati dal Wittkower. Motivi analoghi a questi sottolineati dal Wittkower, sul legame antichità-natura-libertà, di origine shaftesburiana (a p. 22; e dello Shaftesbury basterà qui ricordare, come espliciti esempi di classicismo e naturalismo convergenti nella polemica antibarocca, certi passi reperibili nell'antologia di MARIO M. ROSSI, *L'estetica dell'empirismo inglese*: a p. 377, dai *Consigli a un autore*; a p. 396 e segg., della *Miscellanea* III, cap. I; e si vedano i versi conclusivi della *Epistle to Burlington* del POPE) dovevano risuonare nella corrispondenza tra Winckelmann e Gessner. E sono note le derivazioni inglesi del pensiero di Winckelmann. V. in proposito: CARLO ANTONI, *La lotta contro la ragione*, Firenze, Sansoni, 1942, pp. 38 e segg.

Leggiamo: « ... dove dev'essere soltanto intrattenuto un libero giuoco delle facoltà conoscitive (però a condizione che l'intelletto non soffra alcun urto), nei parchi, nella decorazione delle stanze, nelle suppellettili di lusso, e simili, la regolarità che si rivela come costrizione è, per quanto possibile, evitata; perciò il gusto inglese nei giardini, il gusto barocco nei mobili, spingono spesso la libertà della fantasia fino ai limiti del grottesco, e in questo prescindere da ogni costrizione della regola si vede appunto il caso in cui il gusto nelle fantasie dell'immaginazione può mostrare la sua maggiore perfezione ». Abbiamo letto dalla *Nota generale* con cui si chiude l'*Analitica del bello*, nella *Critica del Giudizio*, 1790, di Emanuele Kant. Dopo di che, non credo ci rimanga altro da dire.

NINO CARBONERI

IL DIBATTITO SUL GOTICO

La riproposta del Gotico.

Alcune riflessioni su di un argomento vasto e in parte ancora inesplorato, quale quello del dibattito sul Gotico, non possono non prendere le mosse da Guarino Guarini, anche per cogliere uno dei nessi che ci congiungono al Convegno guariniano promosso nel 1968 dall'Accademia delle Scienze e documentato da due volumi di Atti. In questi lo studio di Paolo Marconi su « Guarino Guarini ed il gotico » pone in risalto l'apporto guariniano al risarcimento di un'architettura che, ad onta delle preclusioni accademiche, getta un ponte tra gli antichi ed i contemporanei (1).

Dal Guarini dunque partiremo, tenendo conto che la presente relazione è incardinata sul Settecento, secondo il piano dell'attuale Convegno, ma è ovviamente attenta al tardo momento secentesco che del Settecento è necessario preludio. Sarà dato particolare risalto all'area italiana, perché in essa si colloca il Vittone, nel cui nome il Convegno si svolge, e perché non esiste finora in questo ambito un organico e concatenato esame, quale quello tentato dal Frankl in un contesto europeo (2): i suoi cenni sulla cultura italiana consentono infatti non poche integrazioni. Sul Seicento, ad esempio, si limita a notare il grande silenzio, rotto appena dalla voce isolata del Guarini (che d'altra parte si diffonde soltanto dopo il 1737); per il Settecento segnala qualche timido tentativo, soffocato dalle insorgenze classicistiche. Manca dunque il corrispettivo

(1) P. MARCONI, *Guarino Guarini ed il gotico*, in « Guarino Guarini e l'internazionalità del barocco », I, Torino 1970, pp. 613-635.

(2) P. FRANKL, *The Gothic*, Princeton 1960. Altri contributi su argomenti particolari, ma importanti anche per riferimenti generali, sono indicati nelle note seguenti.

sei-settecentesco al saggio del Panofsky su « La prima pagina del ' Libro ' di Giorgio Vasari », che consiste in « uno studio sullo stile gotico come fu visto dal Rinascimento italiano » (1).

Occorre però subito ammettere che le fonti riguardanti il Gotico in Italia tra Sei e Settecento non sono molte, né sempre originali, fatta eccezione per il Guarini; ma se si cerca di allargare l'indagine a testimonianze inedite o indirette, nonché alla pur limitata prassi esecutiva; se si interrogano certe intense formulazioni architettoniche oltre il velo del codice classico, la documentazione si moltiplica e la letteratura sull'argomento si arricchisce sensibilmente.

Senza dubbio l'Italia occupa una posizione collaterale nell'economia del complesso dibattito, in quanto non conobbe una genuina esigenza revivalistica: le istanze gotiche si configurano in modo autonomo, anche nel settore padano, ove peraltro fiorì una robusta civiltà romanica (di « gotico antico ») e ove alcune celebri fabbriche, protratte nei secoli, tennero vivo il problema con la pressante richiesta di soluzioni concrete. D'altra parte, in un secolo di cosmopolitismo quale fu il Settecento, e già in parte il Seicento, isolare la cultura italiana dalle manifestazioni europee sarebbe operazione artificiosamente limitativa che non permetterebbe di verificare su scala appropriata fenomeni solo apparentemente circoscritti.

Il pensiero del Guarini sul Gotico è noto e lo si può riassumere in alcune proposizioni essenziali: il Gotico è un ordine, sia pure eccedente, cioè un'architettura legittima: un abisso separa questa meditata classificazione guariniana dalla sprezzante definizione del Vasari che contrappone il « lavoro tedesco » ai cinque ordini classici; il Gotico attinse a risultati cospicui, pur in difetto di regole prescrittive: viene quindi ammessa la provvisorietà della tematica classica e la fecondità di una concezione empirica del costruire; il Gotico è virtuosistico, acrobatico, suscita meraviglia, stupisce i riguardanti, vale a dire collima con taluni aspetti della poetica contemporanea; il Gotico rappresenta un momento fecondo, quasi di ripensamento, tra l'antico e l'oggi sotto specie statico-costruttiva: in base agli esempi degli « ingegnosi edificatori » gotici l'architettura romana (rinascimentale) osò sollevare le cupole sopra quattro pilastri, da Santa Maria del Fiore a San Pietro; infine, ammettendo la relatività del giudizio estetico nel tempo e nello spazio, il Guarini pone virtualmente sullo stesso piano l'architettura classica e la medioevale, alle quali spetta prevalere non

---

(1) E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, Torino 1962, alle pp. 169-224.

per ragioni intrinseche, ma per il mutare delle mode (cioè del gusto) e delle usanze (cioè delle esigenze pratico-funzionali): fenomeno tangibile nell'architettura militare dopo l'invenzione della polvere da sparo che rivoluzionò i sistemi fortificatori.

Per contro: il Gotico non rispetta le proporzioni dell'architettura classica commisurate sull'uomo; se perciò è accettabile la visione « in verticale », la dialettica degli spazi ascendenti che il Gotico espresse (e ce ne dà esempio concreto Guarini architetto), non è ammissibile la continuità ininterrotta e antimodulare con cui essa nel Gotico si attua. Il Gotico commette poi un altro « abuso » (per usare un vocabolo palladiano) quando sancisce ed avvalora la sovrapposizione degli archi alle colonne: errore sintattico che sovverte il tessuto degli ordini, precludendo il retto impiego della trabeazione; antecede però l'episodio gotico, essendo riscontrabile « nei chiostri antichi dei religiosi » (1).

Tra le fonti del Guarini furono senza dubbio la cultura architettonica francese, sulla scia di Philibert de l'Orme, nonché le tendenze filogotiche coltivate durante il Seicento nell'orbita gesuitica, tra Martellange e Derand (2).

Affianca l'elaborazione teorica guariniana il trattato del Caramuel, pure oggetto di esame nel precedente Convegno da parte di Werner Oechslin (3): anche nel testo del Caramuel si registra una certa comprensione per il Gotico, tanto più significativa per aver forse influenzato il Guarini che pure contraddice ad ogni passo l'inviso scrittore. Ma rimane al di sotto della sistematicità e della capacità di penetrazione storica del trattato guariniano, pregnante di implicazioni critiche di largo respiro.

La controversia intorno alla facciata del duomo di Milano nel Seicento.

A monte delle scelte guariniane si agitavano le dispute per la facciata del duomo di Milano, particolarmente accese intorno

---

(1) Cfr. N. Carboneri, *Introduzione a Guarino Guarini, Architettura civile*, Milano 1968, alle pp. xxvii-xxx, e le note al testo relativo, a cura di B. Tavassi La Greca.

(2) Per questi ultimi v.: P. Marconi, *art. cit.* (con bibl.).

(3) W. Oechslin, *Osservazioni su Guarino Guarini e Juan Caramuel de Lobkowitz*, in « Guarino Guarini e l'internazionalità del barocco », I, Torino 1970, pp. 573-595. Cfr. anche: D. De Bernardi Ferrero, *Il Conte Ivan Caramuel de Lobkowitz, vescovo di Vigevano, architetto e teorico dell'architettura*, in « Palladio », XV (1965), pp. 91-110.

al 1650: vi ho fatto cenno in altre occasioni (1), ma desidero aggiungere qualche considerazione, perché la controversia ci conduce per via diretta al nostro Vittone; d'altro canto al duomo di Milano pure gli scrittori non italiani fanno spesso riferimento, come ad esempio fondamentale di architettura gotica.

Che a metà Seicento una forte corrente in favore del Gotico abbia determinato una svolta, capace di sommergere la direttiva « romana », cioè manieristica, del Pellegrini e di San Carlo, è fatto sintomatico, come ha bene ricordato il Noelhes (2). Prima di allora, la soluzione « romana » pareva indiscutibile; il programma antigotico si era perfino dilatato in enfatica dimensione urbanistica in un'incisione di Bernardino Bassano del 1640, nella quale le aspirazioni « romane » ricevono piena consacrazione su scala monumentale (3) (fig. 1).

Quando nel 1647 il Buzzi presenta il proprio progetto « alla gotica », si determina una spaccatura rispetto al recente passato strenuamente difeso dal Richino, e questa in nome della tradizione genuina del duomo e come omaggio al principio dell'uniformità ereditato dal Rinascimento. Sul piano dell'invenzione il disegno del Buzzi (fig. 2), che ripresentava in facciata i contrafforti laterali, poté apparire deludente ai contemporanei: « fabbrica dozzinale » la ritiene il Bernini (4). Solo l'integrazione prospettica del futuro tiburio, sebbene inefficace per la ristrettezza della piazza, redimeva la smorta facciata a capanna. Eppure in questa accettazione del verticalismo gotico, svincolato dalle remore degli ordini, era il germe della geniale elaborazione gotico-barocca del Vittone.

Più rivoluzionario in apparenza, meno nella sostanza, il progetto di Francesco Castelli del 1648 (fig. 4), cui plaudirono il Bernini, il Longhena e l'Avanzini, fu entusiasticamente salutato, con involontaria ironia, da Lucio Binago come espressione di una « Gotticità nova (...) molto homogenea con l'Architettura Romana », promotrice di un « ordine novo sottoromano, sesta specie dell'architet-

(1) V. *Introduzione* cit., pp. XIX-XXX; *Filippo Juvarra e il problema delle facciate « alla gotica » del Duomo di Milano*, in « Arte Lombarda », VII, 2 (1962), pp. 94-104; *L'alternativa « romana » alla fabbrica gotica del Duomo di Milano*, in « Il Duomo di Milano », I, Milano 1969, pp. 149-158.

(2) K. Noehles, *I vari atteggiamenti nel confronto del gotico nei disegni per la facciata del Duomo di Milano*, in « Il Duomo di Milano », I, Milano 1969, pp. 159-167.

(3) Cfr. P. Arrigoni, *Milano nelle vecchie stampe – Le vedute*, Milano 1969, tav. Aa, n. 9.

(4) *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, V, Milano 1883, p. 257.

tura » (1). In realtà il disegno del Castelli nasceva ancora sotto il segno del manierismo. interponendosi ambiguamente tra romano e gotico, non senza componenti barocche.

In sede di cantiere prevalse il Buzzi, ma il progetto del Castelli non fu abbandonato senza rimpianti: il rispetto delle proporzioni classiche, attraverso la gabbia dei due ordini sovrapposti, si addiceva alla sensibilità dell'epoca; lo stesso Guarini proprio su questo punto diverge dal Gotico.

L'estensore del ms. del 1691, posseduto da Carlo Fontana ed ora a Windsor Castle, pur manifestando una certa comprensione per taluni aspetti struttivi del Gotico, preferisce ancora la soluzione del Castelli, che si proiettava come un'ombra a turbare i sonni dei committenti; ragione per cui la facciata languiva (« resta sospeso il giudicare, e deliberare di questa facciata ») (2). Del resto, quanto fosse persistente l'atteggiamento antigotico della cultura ufficiale italiana negli ultimi decenni del Seicento, quando cioè maturava il trattato del Guarini e rimanevano irrisolti i dubbi per il duomo di Milano, può essere testimoniato dal *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, di Filippo Baldinucci che, sulla scorta del Vasari, definisce l'ordine gotico « quel modo di lavorare (...) di maniera Tedesca, di proporzione in niuna cosa simile ai cinque buoni Ordini d'Architettura antichi (...) senza alcuna regola, ordine, e misura, che veder si possa con gusto » (3). Eppure non mancano, nel crogiuolo barocco, attivi fermenti « gotici »; basti ricordare Borromini: egli non adottò, è vero, un lessico gotico (a parte gli incerti episodi del Ciborio lateranense e della facciata di San Martino al Cimino), ma tutto il suo mondo poetico è saturo

---

(1) « L'idea della facciata de Tempij ecc. » (Milano, Bibl. Ambrosiana, ms. Trotti 429). Cfr. N. CARBONERI, *L'alternativa « romana » ecc.*, cit., p. 158.

(2) A. BRAHAM - M. L. GATTI PERER, *Giovan Battista Quadrio – Documenti inediti sul Duomo a Windsor Castle*, in « Il Duomo di Milano », I, Milano 1969, pp. 265-280. Francesco Castelli — vi si legge — fu incaricato di studiare « le forme, come pur si potesse ridurre il proseguimento dell'opera, ad uniformarsi coll'altre parti (...) E trovolla veramente con invenzione stupenda, facendovi un'ossatura moderna, che dilettasse gli occhi avvezzi a quel che è più proprio de' nostri tempi, ma sì, che travestita poi d'arabeschi, e fogliami all'antica, e faceva un nobil misto da accompagnare con dilettevole vaghezza il restante dell'edificio (...) Carlo Buzzi (...) credette haver trovata più facile spedizione per unire le discordanze, con solo ammantare di alcun ché di Gottico, che andasse somigliante al resto del corpo, quanto si era lavorato sul disegno sì del Pellegrino, come del Cerani » (art. cit., pp. 272-273).

(3) F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Firenze 1681, p. 113.

di naturalismo, di forze in movimento, di valenze anticlassiche, di un rigoroso schematismo costruttivistico ottenuto con la più conseguente continuità nella cappella di Propaganda Fide: tangenze gotiche che la critica ha chiarito, ma che già i contemporanei avvertivano, quando polemizzavano contro la sua « maniera gotica » (secondo la definizione del Bernini raccolta da Chantelou), fino ad apostrofarlo con l'epiteto di « gotico ignorantissimo », come fece il Bellori in una postilla alle Vite del Baglioni. È nota pure la frase di Alessandro VII, riportata nel diario del Cartari, « che lo stile del Cavalier Borromini era gotico né esser meraviglia per esser nato in Milano, dove era il Domo di architettura gotica e che tale era anche il Domo di Siena » (1).

Il Gotico nella cultura francese tra Sei e Settecento.

Con sussiego accademico Blondel, nel *Cours d'architecture*, classifica il Gotico: « cette façon de bâtir enorme et insuportable » (2). L'autore muove infatti da una concezione teorica rigidamente classicistica che non riconosce neppure il cosiddetto ordine francese patrocinato dal Colbert. Tuttavia l'urto frontale con il Gotico avviene sul labile terreno degli ornamenti, ed è un'inconsapevole conseguenza della polemica antibarocca e del razionalismo in via di elaborazione; quanto invece alle proporzioni, primo requisito dell'architettura, Blondel ammette che siamo indotti a guardare « avec plaisir quelques-unes de ces masses de batimens Gotiques dont la beauté que produit la symmetrie et la proportion du tout aux parties et des parties entr'elles, ne laisse pas de paroître et de se faire remarquer au milieu et comme en dépit de vilains ornemens qui l'accompagnent » (3).

Tipico il duomo di Milano, « qui passe pour le plus bel Ouvrage qui soit au monde en Architecture Gothique »; ma gli esempi si potrebbero moltiplicare (4). Il Blondel, rifacendosi alla famosa interpretazione geometrica del Cesariano (5) (fig. 5), riveduta e semplificata, assimila il Gotico alla « bonne Architecture », aggirando l'ostacolo degli ordini: la legittimità dei rapporti proporzionali deriva infatti da uno schema che abbraccia la totale dimensione

(1) M. Del Piazzo, *Ragguagli borrominiani*, Roma 1968, pp. 136-137.

(2) F. Blondel, *Cours d'architecture*, Parigi 1675; 1698² p. 4.

(3) F. Blondel, *op. cit.*, ed. 1698, p. 774.

(4) F. Blondel, *op. cit.*, ed. 1698, pp. 774-778.

(5) C. Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione De Architectura Libri decem traducti de latino in Vulgare*, Como 1521.

volumetrica dell'edificio (1) (fig. 6). Cade così, da fonte insospettabile, la più severa obiezione del Guarini: l'uno e l'altro pongono pertanto, con argomenti diversi, le condizioni per la rivalutazione settecentesca.

La cultura francese sembrava riscoprire trepidamente orizzonti dimenticati, coltivando le istanze profonde della propria architettura: « Le goust de nostre siecle, ou du moins de nostre nation — osservava il Perrault — est different de celuy des Anciens, et peut-estre qu'en cela il tient un peu du Gothique: car nous aimons l'air le jour et les dégagemens » (2). Il Frémin, pur pagando il consueto tributo antidecorativo con il disapprovare « l'amas confus des figures monstrueuses et déreglées », instaura un giudizio comparativo tra architetture medioevali e moderne, in relazione soprattutto alla capacità delle prime d'interpretare esigenze distributive e funzionali. Ecco « la bonne et saine Architecture », contrapposta alla « mauvaise Architecture », alla « fausse Architecture » delle chiese recenti (3).

Il Cordemoy, instradato da Frémin e da Perrault, sviluppa la teoria greco-gotica, cercando i tratti comuni tra i due modi di costruire: via tutta francese per la rivalutazione del Gotico, da cui trarrà stimolo Soufflot nell'ambiziosa fabbrica di Sainte Généviève. Lo scrittore rifiuta pilastri ed archi, a vantaggio delle colonne: di qui l'esemplarità del colonnato berniniano di San Pietro; bene avrebbe fatto Michelangelo se, tornando all'antico, avesse conservato ciò che vi è di buono nel Gotico: « je veux dire le dégagement et l'apreté des Entrecolonnemens, qui nous plaisent si fort » (4).

Intanto in Inghilterra il parallelo istituito da John Hugues (1715) veniva a stabilire un equilibrio prima inconcepibile tra

---

(1) F. Blondel, *op. cit.*, ed. 1698, p. 774: « Et ce qui est plus convaincant, c'est qu'en examinant leurs mesures avec application, l'on trouve qu'ils ont en gros les mêmes proportions, que celles que l'on donne aux Edifices construits par les regles de la bonne Architecture, à l'aspect desquels nous recevons tant de satisfaction ».

(2) C. Perrault, *Les dix livres d'architecture de Vitruve*, Parigi 1684², p. 79.

(3) M. De Frémin, *Mémoires critiques d'architecture*, Parigi 1702, pp. 26 ss. I termini del confronto sono, da un lato, Notre-Dame e la Sainte Chapelle, dall'altro, Saint Eustache e Saint Sulpice.

(4) M. De Cordemoy, *Nouveau Traité de toute l'architecture ou l'art de bastir*, Parigi 1714, p. 110. Sulla teoria greco-gotica del Cordemoy e sui trattatisti e scrittori del Settecento, v.: R. D. Middleton, *The Abbé De Cordemoy and the graeco-gothic Ideal: a Prelude to romantic Classicism*, in « Journal of the Warbourg and Courtauld Institutes », XXVI (1962-63), pp. 278-320; XXVII (1964), pp. 90-123.

architettura romana e gotica: « In the first there is doubtless a more natural Grandeur and Simplicity; in the latter we find great mixtures of Beauty and Barbarism, yet assisted by the invention of a Vanity of inferior Ornaments; and though the former is more majestick in the whole, the latter may be very surprising and agreeable in its parts » (1).

Negli scritti del Laugier, destinati a fornire utili indicazioni per un'architettura nuova fondata sulla natura e sulla ragione, confluisce un patrimonio ormai cospicuo di studi precedenti con palesi aperture al Gotico, non senza le contraddizioni che una perdurante cultura accademica imponeva.

Nell'introduzione all'*Essai*, dopo un convenzionale omaggio alla Grecia e una non meno generica condanna dell'architettura moderna (cioè, in questo caso, gotica) che ha costituito per troppo tempo « les délices de toute l'Europe », subito precisa: « Disons la vérité; avec des taches sans nombre, cette Architecture a eu des beautés » (2).

Il confronto tra Notre-Dame e Saint Sulpice è a vantaggio della prima: « J'entre dans l'église de Notre-Dame (...) au premier coup d'oeil mes regards son arrêtés, mon imagination est frapée par l'étendue, la hauteur, le dégagement de cette vaste nef; je suis forcé de donner quelques momens à la surprise qu'excite dans moi le majestueux de l'ensemble ». A questo improvviso stadio emozionale subentra la riflessione critica che però non intacca il nerbo dell'organismo architettonico, ma si accanisce con i dettagli. D'altro canto, il rinvio storicistico attenua la gravità delle obiezioni: « Revenu de cette premiere admiration, si je m'attache au détail, je trouve des absurdités sans nombre: mais j'en rejette le blâme sur le malheur des temps. De sorte qu'après avoir bien épluché, bien critiqué; revenu au milieu de cette nef, j'admire encore, et il reste dans moi une impression qui me fait dire: Voilà bien des défauts, mais voilà qui est grand ». Neppure il vaglio di un controllo analitico può dunque impedire il riflusso sentimentale che ora diviene consapevole e sommerge ogni contrasto. Tanto più deludente quindi il confronto con l'architettura recente: « je passe à S. Sulpice, église la plus considérable de toutes celles que nous avons bâties dans le goût de l'Architecture antique. Je ne suis ni frappé ni saisi, je trouve l'édifice fort au-dessous de sa réputation. Je ne vois que des épaisseurs et des masses. Ce sont

(1) K. Clark, *The Gothic Revival*, Londra 1962, p. 32.

(2) P. Laugier, *Essai sur l'architecture*, Parigi 1755, pp. 3 ss.

de grosses arcades enchâslées entre de gros pilastres, d'un ordre corinthien très-lourd et très-gros, et par-dessus le tout une grosse voûte dont la pesanteur fait craindre pour l'insuffisance de ses gros appuis » (1).

L'elogio delle torri gotiche trova incomparabile riscontro nella cattedrale di Strasburgo: « Cette superbe pyramide est un chef-d'oeuvre ravissant par son élévation prodigieuse, sa diminution exacte, sa forme agréable, par la justesse des proportions, par la singuliere finesse du travail. Je ne crois pas que jamais aucun Architecte ait rien produit d'aussi hardiment imaginé, d'aussi heureusement pensé, d'aussi proprement exécuté. Il y a plus d'art e de génie dans ce seul morceau, que dans tout ce que nous voyons ailleurs de plus merveilleux » (2).

Nelle *Observations* si delinea la teoria di un revival gotico per l'interno delle chiese, mentre il modello greco rimane valido per l'esterno: « je ne sçai si dans l'intérieur de nos Eglises nous ne ferions pas mieux d'imiter et de perfectionner cette Architecture gothique, en réservant l'Architecture gréque pour les dehors » (3). Nello spazio gotico « la grande élévation se fait sentir sans interruption et sans trouble. Elle est fortement marquée par un membre perpendiculaire qui s'éléve à plomb du pavé jusques à la naissance de la voute, et s'y continue par des nervures qui en marquent le ceintre; en sorte que rien n'altére l'impression de hauteur, et que tout concourt à la rendre plus sensible » (4).

Il Gotico viene giustificato naturalisticamente attraverso la derivazione da una foresta di palme con i rami intrecciati: modello non eccellente, ma, comunque, sfuggito agli antichi. I risultati d'altronde furono splendidi, soprattutto nelle volte: « C'est là que l'Architecture gothique déploie ses plus brillantes ressources. Ses voutes hardies, legéres, singuliérement historiées font un effet surprenant. Dans toutes les Eglises que nous avons bâties depuis la renaissance de l'Architecture gréque, la voute est lourde et massive, d'une forme commune et sans agrément » (5).

Il Laugier intuisce i rischi insiti nelle disinvolte integrazioni decorative operate entro chiese gotiche (6); occorre pure rispar-

(1) P. Laugier, *op. cit.*, pp. 174 ss.
(2) P. Laugier, *op. cit.*, p. 201.
(3) Laugier, *Observations sur l'architecture*, La Haye 1765, p. 117.
(4) Laugier, *op. cit.*, pp. 115-116.
(5) Laugier, *op. cit.*, p. 283.
(6) Laugier, *op. cit.*, pp. 129 ss.

miare alle facciate ogni intromissione anticheggiante: « Le même principe qui défend d'allier ensemble des sistêmes d'Architecture incompatibles, doit faire rejetter des portails des Eglises gothiques toutes les compositions d'Architecture gréque (...) Oui, je le dis hardiment, si l'on veut reconstruire le portail d'une Eglise gothique, il faut de toute nécessité le reconstruire gothiquement » (1).

L'edificio sacro, verso cui solo si appunta il rinnovato appello al Gotico, deve però realizzare, secondo il Laugier, una riposante immagine di equilibrio distributivo: rivalsa della sensibilità classica sulla tensione espressionistica del costruttivismo gotico; « défaut choquant » delle chiese gotiche è dunque il fatto che « une forêt d'arcsboutans et de contreforts entoure leur enceinte extérieure ». In Sainte Géneviève, destinata ad incarnare gli ideali architettonici più alti, « rien à l'extérieur n'annoncera l'effort et la résistance »; lo spettatore « délivré de toute inquiétude à cet égard (...) ne sera occupé que de la beauté de l'ouvrage » (2).

Il duomo di Milano nel Settecento.

Ci siamo soffermati sui testi del Laugier, perché essenziali per i rapporti con la letteratura critica italiana, sia che Laugier stesso dipenda dal Lodoli o l'influenzi, tramite o meno il Cordemoy. Tuttavia, prima di esaminare le opinioni di alcuni scrittori cisalpini, è opportuno riprendere il filo del discorso sulla sperimentazione gotica, avendo come principale elemento di verifica, anche per il Settecento, il duomo di Milano, intorno a cui si sviluppò un ampio dibattito; assai meno per il San Petronio di Bologna (3):

---

(1) LAUGIER, *op. cit.*, p. 149. È questa pure l'opinione del Cochin in rapporto alla facciata del duomo di Milano (C. N. COCHIN, *Voyage d'Italie*, I, Parigi 1758, p. 33).

(2) LAUGIER, *op. cit.*, p. 298.

Per ampie referenze sul Laugier e sul pensiero francese del Settecento, v.: W. HERRMANN, *Laugier and eighteenth Century french Theory*, Londra 1962. Faceva parte della biblioteca del Vittone il famoso Trattato del FRÉZIER su *La théorie et la pratique de la coupe des pierres et des bois*, che, come è noto, considera le volte gotiche sotto un prevalente aspetto tecnico-strutturale. Nell'appendice del 1738 (*Dissertation sur les ordres d'architecture*) il Frézier lamenta che la costruzione degli edifici sia passata dalla leggerezza gotica, di poca spesa, al consumo superfluo di materiali delle chiese moderne (p. 7); in nome dell'imitazione dell'architettura naturale antepone agli ordini delle chiese moderne, e alla loro superfluità, l'architettura gotica « en ce qu'elle ne fait pas parade d'une imitation si mal placée » (p. 13).

(3) Cfr., per il Cinquecento: R. BERNHEIMER, *Gothic Survival and Revival in Bologna*, in « The Art Bulletin », XXXVI (1954), pp. 263-284.

i due progetti gotici di Carlo Francesco Dotti e di Mauro Tesi (figg. 7-8), stancamente condotti sulla scia delle ipotesi cinquecentesche (più credibile la redazione del Dotti), provano la difficoltà di prefigurare l'interno, se non riquadrando, tra un contrafforte e l'altro, le sorde superfici con geometriche astrazioni; Gotico compromissorio, all'italiana, tagliato fuori dalle esigenze « nordiche » persistenti a Milano (1). Qui, all'insegna delle insolute perplessità tra « romano », « misto » e gotico », avviene il noto sopralluogo di Filippo Juvarra nel 1733. Egli accetta, non senza esitazioni, l'invito a preparare un progetto gotico: la sua educazione « classica » lo dissuadeva da concessioni così esplicite ad un mondo che non gli apparteneva (2).

Per un tentativo di ulteriore chiarimento dei rapporti tra Juvarra e il Gotico, in mancanza del disegno milanese, l'indagine può essere trasferita ad altri suoi saggi, e precisamente ai due stupendi schizzi di Chatsworth (fig. 9) e di Torino (fig. 10): nel primo non può non colpire il voluto confronto tra le rovine antiche e la trama, lieve come una trina, della chiesa gotica che il Wittkower riconduce ai ricordi delle cattedrali di Siena e di Orvieto (3); analoga rievocazione archeologica e rovinistica nel secondo: in entrambi, i piani permeati di luce sono appena solcati da increspature lineari che non li innervano, essendo immuni da ogni dinamismo.

Non meno interessanti alcuni soggetti teatrali (4): ad esempio la scena IV del « Teodosio il giovane », destinata al teatro Ottoboni e datata 1711 (fig. 11); in un ambiente naturale, perfettamente calibrato, l'architettura gotica del palazzo imperiale si affaccia su di uno sperone che affonda le basi in uno specchio d'acqua tranquillo. A questa rappresentazione oggettiva, « classica », quasi si contrappone la scena VII del « Ciro », per il teatro Ottoboni, del 1712 (fig. 12): nella « Pianura con torre e porta » le strutture

---

(1) Per la proposta gotica di Carlo Francesco Dotti del 1748, subito seguita da progetti « alla moderna », si veda: A. M. Matteucci, *Carlo Francesco Dotti*, Bologna 1969, pp. 152-155; sui progetti per la facciata di San Petronio in generale, cfr.: G. Zucchini, *Disegni antichi e moderni per la facciata di S. Petronio di Bologna*, Bologna 1933.

(2) N. Carboneri, *Filippo Juvarra e il problema delle facciate « alla gotica » ecc.* citato, pp. 95-96.

(3) R. Wittkower, *Un libro di schizzi di Filippo Juvarra a Chatsworth*, in « Bollettino S.P.A.B.A. », n. s. III (1949), pp. 94-118.

(4) Pubblicati da M. Viale Ferrero, *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale*, Torino 1970.

gotiche assumono un misterioso aspetto di abbandono, soggettivamente, « romanticamente » interpretato.

Nella scena X del « Costantino Pio », ancora per il teatro Ottoboni (1710) (fig. 13), è da sottolineare il significato storicistico del « Tempio illuminato », tipica espressione del « trapasso dal mondo imperiale e classico al mondo cristiano », come ha indicato la Viale Ferrero (1). Tre ordini sovrapposti compongono i pilieri a sostegno degli archi a sesto acuto, cui sovrasta, con immaginosa soluzione teatrale, una loggia a bifora. Anche l'involucro archiacuto dello spazio in primo piano procede per linee che si interrompono e si avvolgono, suscitando in definitiva l'impressione, compiutamente scenografica, di un mondo effimero, più sognato che realizzato; ma l'affermazione di principio, che verrà teorizzata dal Laugier, è indubitabile e la soluzione formale procede coerente con tali presupposti.

Nonostante queste singolari intuizioni, il Gotico juvarriano non perviene all'intensità drammatica raggiunta da architetti più intimamente barocchi. Qualcosa di simile può dirsi per il Vanvitelli: il suo geniale studio per la facciata del duomo di Milano (fig. 14), espresso anche in un gustosissimo schizzo (2) (fig. 15), è ancorato alla bipartizione della facciata, nel ricordo dei due ordini sovrapposti, con portico, del progetto secentesco del Castelli (fig. 4). E come Juvarra il Vanvitelli accetta con qualche perplessità l'incarico di allestire un progetto « alla gotica ». Infatti, nel 1745 ammetteva che, « essendo la gran Mole del Tempio in tutte le sue parti costrutto in ordine Gottico, a questo conviene per necesità appigliarsi, lo che non si farebbe già mai per elezione »: il Gotico è dunque un inevitabile ripiego; ma poiché si conservano le porte ed i finestroni « romani », « non è tolto il modo di accordare l'innesto di qualche ornamento Romano, che non discordi dal tutto Gottico »: una soluzione, insomma, tendenzialmente « mista » che riconduce in qualche modo al programma secentesco del Castelli (3). Non manca tuttavia al Vanvitelli un'auten-

---

(1) M. Viale Ferrero, *op. cit.*, p. 26.

(2) Il disegno, conservato all'Albertina di Vienna, venne pubblicato da K. Noehles, *I progetti del Vanvitelli e del Vittone per la facciata del Duomo di Milano* in « Arte in Europa - Scritti di storia dell'arte in onore di Edoardo Arsan », Milano 1966, pp. 869-874. Cfr. inoltre, dello stesso Autore: *I vari atteggiamenti nel confronto del gotico nei disegni per la facciata del duomo di Milano*, già citato.

(3) Archivio della Fabbrica del Duomo di Milano - Occorrenze particolari C, A. S., cart. 147 « Parere dell'architetto Francesco Croce sulla facciata del Duomo di Milano disegnata dal Vanvitelli ».

tica sensibilità interpretativa delle strutture, al di là di superficiali decorativismi: ciò gli consente feconde assimilazioni tra idee settecentesche e formule elementari del Gotico, specie nel nicchione centrale che penetra a guisa di coro nella parete (1).

Nel 1750 l'architetto napoletano rispose punto per punto ai « Riflessi » che Francesco Croce aveva contrapposto cinque anni prima al suo progetto. Il dilemma non è più tra un'esecuzione « romana » della facciata o una rassegnata adeguazione al Gotico, ma, all'interno del Gotico, tra due modi di concepire questo stile: per il Croce, e cioè per la tradizione « lombarda » cui si attiene, come vedremo, il Vittone, l'architettura gotica brilla di luce propria e sollecita formulazioni autonome; per il Vanvitelli non è che lo scadimento dell'architettura romana, pur non essendo preclusa alla facciata la dovuta « magnificenza » (2).

Nel 1766 il Vittone pubblicò due suoi progetti per la facciata del duomo, presentati nel 1746 (3) (figg. 16-17); anch'egli appar-

---

(1) K. Noehles, *art. cit.*, 1969, p. 167.

(2) Il Croce osserva che nel progetto del Vanvitelli « li Capitelli delle Colonne (...) sembrano piuttosto derivati dalla corruzione de Capitelli corintj, e composti », quindi « incovenienti a questa Fabbrica, nella quale niente di tutto ciò in veruna sua parte si vede; ma bensì, e nelle sue Parti e nel suo Tutto una maniera affatto sua particolare dimostra ». Risponde il Vanvitelli: « Fino al presente giorno, alla cognizione degli Uomini di qualche buon senso, è massima stabilita, che tanto li Capitelli, quanto le Colonne, et ogni altro ornato di ordine Gotico, tutto sia una corruttela della buona Architettura Romana, né fuori di questa corruttela il nostro Domo puole ritrovarsi ». (« Parere dell'architetto Francesco Croce », citato).

(3) Sono riprodotti, come è noto, nelle *Istruzioni diverse*, II, Lugano 1766, tavv. 46-47, e commentati nel I volume, p. 174: « Due diverse Facciate di Chiesa in stil Gottico dimostrano le Tav. 46, e 47. Sonosi queste ideate per la celebre Catedrale di Milano, con riflesso d'uniformarsi nel Disegno di tale di lei parte allo stile, di cui è formato il corpo d'essa Chiesa, la quale è a cinque Navate colle rispettive loro Porte, e Finestroni in fronte, che ornati già si trovano alla Romana di Disegno del celebre Pelegrini. Affine per tanto di conseguire la detta uniformità, giusta la mente di que' Signori, che presiedono alla Fabbrica di detta Chiesa, secondo che significato mi fu da un virtuoso, e distinto Cavaliere della suddetta Città, che me ne incaricò la commissione, ideata si è questa Fabbrica nel modo, che le succennate Tavole dimostrano; ed acciocché l'opera riuscisse, per quanto era possibile, di tutta soddisfazione di detti Signori, procurai non già solo d'imitare nella scielta, e disposizione degli ornamenti la foggia, e la ricchezza dello stile, che internamente, e ne' fianchi esteriori praticato si vede, ma d'accordargli altresì nel loro ricorso, facendoli corrispondere a quelli, che presentemente già esistono, e coronano tanto i Pilastri, quanto gli Archi ancora di dette Navate; avendovi, rispetto alle anzidette Porte e finestre, inserto un Progetto di consimile stile, per

tiene al settore meno classico, quindi « gotico », del barocco; la lievità e l'articolazione degli spazi, l'impalcatura serrata delle membrature portanti nelle sue originalissime chiese sono aspetti qualificanti in questo senso.

I due disegni del Vittone instaurano un colloquio diretto con l'architettura gotica: egli conosceva il panorama delle ipotesi e dei suggerimenti che si erano andati contrapponendo di tempo in tempo intorno al duomo di Milano: aveva a portata di mano, in Torino, il *Nouveau Théatre d'Italie* (edito a La Haye nel 1724) che riproduceva il progetto del Buzzi, riferito anche al fianco dell'edificio (1) (figg. 2-3); conservava, tra i suoi libri, il *Distinto Ragguaglio* del Frigerio che, per contro, lascia trasparire una certa preferenza per il progetto del Castelli, noto attraverso stampe (2). Tenne conto delle ricerche del Vanvitelli, come osservò il Noehles (3); fu probabilmente informato delle opinioni del Croce che, tra l'altro, suggeriva di sopraelevare il portico, in modo da integrarlo risolutamente nella fronte del tempio. Si domanda infatti l'architetto milanese « se alla megliore costruzione di questa facciata convenga più il Portico, che termini in un Passeggio, o Galleria scoperta, lasciando che si alzi il rimanente della facciata al sito della presentanea, appunto sulla Idea di questo Disegno [del Vanvitelli]; o pure se fia meglio alzarla tutta sulla fronte del Portico ». Il Croce non ha esitazione: infatti, fin dal 1733, il suo « sentimento fu di alzare la Facciata tutta sulla fronte di un Portico,

---

non lasciar in tal parte mancante il Disegno in caso, che li prefati Signori deliberassero volere il tutto eseguito alla Gottica. Cosa stimai in oltre degna dell'Opera, attesa la grandiosità di tale Fabbrica, il disporvi quel gran Porticale, che vi si vede al davanti con Vestibolo esagonale nel mezzo in forma d'un gran Pinacolo, e quello terminare alla estremità con due Torri, per accrescere in tal modo il risalto, e più compito l'aspetto rendere d'una tale Facciata ». Su questi progetti si vedano specialmente: N. CARBONERI, *art. cit.*; P. PORTOGHESI, *Bernardo Vittone*, Roma 1966, p. 142; K. NOEHLES, *articoli citati*; N. CARBONERI-V. VIALE, *Bernardo Vittone architetto – Catalogo*, Vercelli 1967, p. 26.

(1) Al duomo di Milano, che viene chiamato « de St. Ambroise », sono dedicate tre tavole. Una riproduce la facciata « alla romana » del Richino; le altre sono qui considerate (I, 7-9).

(2) P. A. FRIGERIO, *Distinto Ragguaglio dell'ottava maraviglia del mondo, o sia la gran metropolitana dell'Insubria volgarmente detta (...) Duomo di Milano*, Milano 1739, p. 11. Secondo il Frigerio, Carlo Buzzi « volle altresì mostrare novità di disegno, il quale ben considerato, fu accettato per lodevole, tutto che li contrastasse un altro formato da Francesco Castelli Architetto molto vago, e confacente assai col Gottico ».

(3) K. NOEHLES, *articoli citati* (1966, p. 872; 1969, p. 167).

o vestibolo gotico, come quell'unico mezzo, che puole fare riescire con plauso una sì grand'opera » (1).

Si può porre in rapporto con queste opinioni il progetto di Antonio Maria Vertemate Cotognola (fig. 18): esso rappresenta un generoso sforzo di enfatizzazione dell'avancorpo, fino a dilatarlo in uno spazio cupolato, emulo del tiburio. La trama modulare, sottesa all'ordito gotico, ripartisce la parete frontale entro uno schema ancora manieristico, donde il faticoso accordo tra cupola, facciata e campanile, e la frammentarietà di certi nessi gotico-barocchi; ma la grande apertura centrale, che valica i limiti della trabeazione per un'istanza di luce filtrata dal palpitante reticolo marmoreo, anticipa, in facciata, l'affascinante filigrana dei finestroni absidali (2).

Il progetto di Carlo Giuseppe Merlo (fig. 19) fa propria la preoccupazione del Buzzi di adeguarsi alla facies esterna del duomo: il portico rimane autonomo, dilatandosi sobriamente in asse all'ingresso principale, sormontato, come da un trofeo, dalla statua equestre di Sant'Ambrogio (3).

Il Vittone, mettendo a frutto il parere orientativo del Croce, antepose al duomo un adeguato preambolo tridimensionale. I campanili non sono gli esili prolungamenti verticali dei pilastri anteriori, pur utilmente riproposti dal Vertemate Cotognola, del cui progetto poté a sua volta tener conto, ma salde testate che delimitano lateralmente il portico, congiungendolo alla chiesa. Mediante il clamoroso ripristino dei campanili di facciata il Vittone anticipa costruttivamente l'esaltazione che il Laugier avrebbe riservato alle torri campanarie gotiche, attraverso l'esempio di Strasburgo: anche per questa via si individua un rinnovamento del gusto, quasi un ritrovato entusiasmo entro un circuito europeo; la presenza insomma di nuovi stimoli che, a tempo opportuno, avrebbero agito in profondità.

Con i due progetti per la facciata del duomo di Milano il Vittone volle inoltre uniformarsi « allo stile, di cui è formato il corpo d'essa Chiesa »; ma l'uniformità vittoniana è diversa da quella

---

(1) « Parere dell'architetto Francesco Croce », citato. Sull'intero testo del Croce, che merita una trattazione particolare, mi propongo di tornare in una prossima pubblicazione, anche per aderire all'affettuoso invito del compianto Professor Rudolf Wittkower.

(2) Su Antonio Maria Vertemate Cotognola (1704-1737), v. L. Grassi, *Province del Barocco e del Rococò*, Milano 1966, p. 477.

(3) Sul contributo del Merlo ai lavori per il duomo di Milano: cfr. M. L. Gatti Perer, *Carlo Giuseppe Merlo architetto*, Milano 1966, pp. 209-215.

letterale del Buzzi (da cui peraltro trasse l'idea-madre della persistente continuità verticale) e opposta alla indeterminata « connessione » sostenuta dal Castelli, in quanto vi si associa un programma di intima « corrispondenza » alla molteplicità compositiva che la fabbrica comportava.

I due progetti dell'« ingegnere di Torino » sono sostanzialmente affini tra loro: può quindi risultare gratuita qualsiasi ipotesi di priorità; sembrerebbe, ad ogni modo, da anteporre la tav. 47 (fig. 17), più fedele allo schema-base del Buzzi nella forma dei campanili terminanti in spirali borrominiane e nella falconatura a capanna con cui la facciata è conclusa. A questo esperimento più palesemente ricettivo, seguirebbe la tav. 46 (fig. 16), in cui i campanili si riorganizzano, evidenziando, con ritmo chiarificato, il motivo medioevale dei marcapiani e la sequenza di finestre sovrapposte; la facciata per contro si imbarocchisce con nuove propaggini spaziali anche sotto l'impulso del Vanvitelli: il « vestibolo esagonale nel mezzo in forma d'un gran Pinnacolo » dà origine ad una compenetrazione di spazi che, nella rigida struttura a scheletro, assume un sapore prettamente gotico, come ha notato il Noehles. Intanto il contorno superiore della facciata viene nervosamente frastagliato e vi si include una specie di timpano, o ghimberga, che corona il finestrone centrale, « simile ai tipici portali piemontesi di Chivasso e di S. Antonio di Ranverso », secondo l'osservazione del Portoghesi (1).

Questo severo impegno di riscoperta e di rinnovamento, che coinvolge in un appassionato travaglio citazioni gotiche e conquiste barocche, rende suggestivo l'intervento vittoniano, anche se un'indagine di dettaglio può dare luogo a riserve sul rigore formale di particolari espressioni.

Non è difficile ricondurre a matrice guariniana la propensione del Vittone per il Gotico; ma il superamento dello scoglio degli ordini, su cui si era infranta l'onda rivalutatrice del Guarini, era conseguenza dei tempi nuovi: le teorie del Cordemoy, del Frémin e, di rincalzo, del Lodoli, intaccavano il primato degli ordini, riprendendo, in chiave razionalista, quanto aveva scritto nel Cinquecento Alvise Cornaro in funzione antiaccademica e antitrissiniana, che « una fabrica può ben esser bella, et commoda, et non esser né Dorica né di alcuno de tali ordini », come San Marco di Venezia ed il Santo di Padova (2).

---

(1) P. Portoghesi, *op. cit.*, p. 142.

(2) G. Fiocco, *Alvise Cornaro il suo tempo e le sue opere*, Venezia 1965, p. 156. Il Vittone aveva avuto un primo contatto, sia pure estrinseco, con il Gotico nel

La disponibilità del Vittone al Gotico ebbe piena conferma quando fu chiamato, a partire dal 1763, per il duomo di Asti: si trattava di colmare con un congruo rialzo l'infossatura della navata principale dalla parte dell'abside (fig. 20). L'architetto non esitò a ristudiare tutto l'edificio, secondo quanto risulta dalle incisioni del suo collaboratore Mario Ludovico Quarini, e a progettarne l'integrazione in piena aderenza all'architettura precedente, come un solerte restauratore dell'Ottocento (figg. 21-25, 27). La sezione trasversale (fig. 25) è nota anche attraverso un disegno preparatorio, specularmente rovesciato, con la firma del Quarini (1) (fig. 26): in essa è da rilevare la versione gotico-barocca degli altari. Ai margini della produzione gotica del Vittone può essere ricordata la curiosa rassegna di soggetti architettonici che il piemontese Carlo Andrea Rana (1715-1804) dispose in ordine alfabetico: sotto la lettera E viene raffigurato un « Ergastolo in parte gotico » (fig. 28); i modi sono convenzionali, non privi di accenti eclettici ed ispirati ad un purismo di sentore neoclassico (2).

Nuova occasione di studi e di polemiche sul Gotico fornì ancora il duomo di Milano con l'erezione della « gran guglia », progettata da Francesco Croce nel 1764 (fig. 29). Nessuno aveva posto in dubbio che il tiburio potesse concludersi altrimenti che « alla gotica »; il confronto d'obbligo con la torre nolare dell'abbazia di Chiaravalle sembrava offrire il conforto di una collaudata solidità. La Guida del Frigerio (1739) quasi aveva anticipato la descrizione della « gran guglia » (3). La perizia statica di Ruggiero

---

1735 con un progetto di altare per Ottavio Solari di Govone, da collocare in un'abside gotica. Il disegno riproduce con finezza il filiforme sviluppo delle nervature lungo le pareti, in un'atmosfera di luce. Ma l'ovale del quadro e l'altare con le due porticine laterali si snodano in piena autonomia (e non poteva essere diversamente), solo accennando a qualche consonanza con una vivace articolazione (il disegno venne pubblicato la prima volta nel *Catalogo della Mostra del barocco piemontese – Architettura*, Torino 1963, p. 57, tav. 133; cfr. altresì: N. Carboneri-V. Viale, *Bernardo Vittone architetto*, Vercelli 1967, p. 19, fig. 18). Nelle *Istruzioni diverse* (II, Lugano 1766, tav. 35) si trova inoltre l'incisione di una piazza con fontana, dietro la quale si intravedono fabbriche gotiche. Un atteggiamento dialettico assunse invece il Vittone nel San Secondo di Asti (si veda il contributo di A. Bellini in questi *Atti*).

(1) Cfr. N. Carboneri - V. Viale, *op. cit.*, p. 26. Le incisioni del Quarini furono segnalate da V. Moccagatta, *L'architetto Mario Ludovico Quarini e le sue opere*, in « Atti e rassegna tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino », XII (1958), pp. 153-194.

(2) C. A. Rana, *L'alfabeto in prospettiva*, Torino s. a.

(3) P. A. Frigerio, *op. cit.*, p. 13.

Boscowich non esita a valicare i confini di un'indagine circoscritta, per concludere su di un piano valutativo generale: « Da tutto questo si vede quanto sia vantaggiosa per la solidità questa forma di costruzione e per questo tante fabbriche gotiche si sono rette in piedi tanto più facilmente dove le vôlte antiche, greche e romane quasi in tutti i grandiosi loro monumenti sono caduti coll'andar dei secoli o in tutto o in parte » (1). In termini non meno favorevoli si pronunciano il matematico padre Francesco De Regi e l'architetto Francesco Martinez in rappresentanza di Benedetto Alfieri (2).

Voce isolata di dissenso, l'estensore delle « Brevi considerazioni sopra la cupola del Duomo di Milano », pubblicate dal Nava e identificato dal Masotti con il matematico Paolo Frisi (3). Questi parte da considerazioni tecniche per sconsigliare l'erezione della guglia, ma la respinge anche per ragioni proporzionali ed estetiche: « Non pare (...) che neppure la perfezione ottica della Cupola, la bellezza esteriore richieda una simile Guglia, mentre, a salirvi sopra e da vicino, sembra che il lanternino finisca assai bene in una Loggia, o sia Belvedere. Da lontano la Guglia comparirebbe troppo suttile per fare un bel colpo d'occhio, siccome in fatti riescono ora troppo suttili e minuti gli altri ornamenti gotici, coi quali l'Architetto Amadei ha voluto ingombrare le parti superiori del Duomo, e che dal Barattieri si chiamarono il chaos di tutte quante le bizzarrie gotiche ». Non meno reticente il Frisi nel *Saggio sopra l'architettura gotica*, sebbene concluda con qualche riconoscimento: « Tutta la lode che si può dare alle fabbriche di quel genere consiste nella loro grandiosità, nell'ampiezza dell'arcata, nell'intreccio de' costoloni delle navi, nella proporzione delle parti principali de' pilastroni, delle colonne, e delle loggie » (4).

---

(1) A. Nava, *Relazione dei ristauri intrapresi alla gran guglia del Duomo di Milano nell'anno* 1844, Milano 1845, p. 62.

(2) Cfr. A. Caleca, *Le polemiche sull'erezione della Gran Guglia e lo scritto del Frisi sull'architettura Gotica*, in « Il Duomo di Milano », I, Milano 1969, pp. 297-304.

(3) A. Nava, *op. cit.*, pp. 43-45; A. Masotti, *Scritti inediti di Paolo Frisi* – IV « *Brevi considerazioni sopra la cupola del Duomo di Milano* », in « Rendiconti dell'Istituto lombardo di scienze e di lettere (Classe di scienze matematiche e naturali) », LXXVIII (1944-45), pp. 367-376. Il Croce ha buon giuoco a respingere questa obiezione, concludendo infine che la guglia « da lontano e da vicino farà sempre la sua buona comparsa, come quella che seguiterà tutta la simmetria, ossia proporzione del resto del tempio tanto nelle dimensioni, quanto nella corrispondenza delle parti e degli ornamenti » (A. Nava, *op. cit.*, pp. 49-50).

(4) (P. Frisi), *Saggio sopra l'architettura gotica*, Livorno 1766, p. 27.

Il Gotico nelle valutazioni di alcuni teorici e scrittori italiani del Settecento.

Un esame, sia pure sommario, della problematica settecentesca in Italia non può prescindere dall'insegnamento del Lodoli: il conclamato razionalismo purificatore pone implicitamente nuovi interrogativi sul Gotico o per rifiutarlo come irrazionale o per scoprirne l'intima razionalità ed accettarlo (1).

Incline al compromesso si manifesta, nell'ambito lodoliano, il tradizionalista Algarotti, quando, in una lettera al Temanza da Bologna, del 24 aprile 1759, enumerando i disegni del Cinque e del Seicento per la facciata di San Petronio, cade nella scelta « di un certo fare di mezzo (...) tra il Gotico e il Greco con le più belle legature del mondo, di una grandiosità e di un pittoresco che incanta ». Questo a proposito del progetto di Giulio Romano (2). Ma un aperto riconoscimento dell'impareggiabile abilità delle maestranze gotiche non poteva non venire dai seguaci del Lodoli, realisticamente attenti ai problemi costruttivi: lo stesso Algarotti infatti, menzionando « l'arte ingegnosa della Stereotomia », afferma che « I Goti, a cagione della difficoltà e bizzaria di quella loro Architettura, vi hanno posto grandissimo studio » (3).

Il Memmo però rivendica personalmente al Lodoli l'osservazione dell'Algarotti, rimproverando anzi a quest'ultimo di esporre « come pensieri proprii quelli che pur eransi prima se non colle stampe, colle replicate voci pubblicati dal padre Lodoli, cioè che i Goti così antichi, e più ancora gli equivocamente chiamati moderni *aveano messo grandissimo studio nella parte meccanica* ». E prosegue: « Almeno avesse riportate le utili osservazioni che aggiungeva, per provare che, non essendo stati trasportati dal peso dell'autorità, aveano fatto delle originali scoperte relativamente ad una maggiore sodezza, se non ad una più grata eleganza » (4). Ammissione esplicita che condanna in blocco la tradizione vitruviana, per redimere a livello tettonico, ma indirettamente anche stilistico, l'architettura pervenuta a straordinari risultati fuori dalle norme classiche.

---

(1) Per questioni generali, cfr.: E. KAUFMANN, *L'architettura dell'Illuminismo*, Torino 1966.

(2) F. ALGAROTTI, *Lettere sopra l'architettura*, in « Opere del Conte Algarotti », VII, Cremona 1781, p. 216.

(3) ID., p. 243 (Lettera al Temanza, del 1° aprile 1760, da Bologna).

(4) A. MEMMO, *Elementi d'architettura lodoliana*, II, Zara 1834, p. 46.

Il Maffei attribuisce la buona confezione dei materiali nel Medio Evo ad una conservazione dei modi romani: « a fronte degli edifizj fatti ne' mezani secoli ridicole sono le più delle nostre muraglie, piene di cattiva malta, mal archeggiate sopra i vani, e alla rinfusa, e quasi a caso composte, ond'è necessario intonicarle per coprirne i difetti, e la deformità » (1).

Su di un piano più propriamente formale, non avversa, ma in certo modo elusiva, è la posizione del Temanza, per il quale la rinascita classica dell'Umanesimo non fu contrapposizione, ma arricchimento quantitativo, originato da « spirito di novità » (2).

Da un altro angolo visuale, il barnabita Giacinto Sigismondo Gerdil (1718-1802), filosofo e pedagogista, attribuisce all'architettura gotica un proprio ordine, una sua simmetria; quindi può essere apparsa bella « in secoli poco colti », di grado inferiore, insomma, rispetto ad un ordine più conveniente « in tempi più colti »; di conseguenza « l'ordine men conveniente (...) vien biasimato non per ciò ch'egli è in se stesso, ma per la privazione che ne segue di un più conveniente ordine ». L'architettura gotica è dunque correlata alla civiltà che la espresse: non in quanto il bello « non sia fondato in natura », ma perché « non consiste in un indivisibile »; pertanto « nell'ampiezza di questo sonovi differenti gradi soprastanti gli uni agli altri ». E quali erano « i difetti » del Gotico? Risponde il Gerdil: « una strabocchevole copia di ornamenti maravigliosi le più volte per la preziosità della materia e la squisitezza del lavoro »; inoltre « il mancamento di altre convenienze richieste a ciascuna parte dell'edifizio rispetto al fine, o all'uffizio, per così dire assegnatole » (3).

Dopo la seconda metà del Settecento, l'indirizzo antigotico trova nuovo alimento in Italia nel progrediente Neoclassicismo, a misura che si andavano puntigliosamente perseguendo in funzione antibarocca, « gli errori degli architetti » con la pubblicazione del trattato di Teofilo Gallaccini (1767), cui seguirono le *Osservazioni* del Visentini (1771). Secondo il Gallaccini, gli artefici che usano a sproposito gli ornamenti e si scostano « dalla buona maniera Greca, e Romana, si accostano alla barbara » (4). « Così io mi

---

(1) S. Maffei, *Verona illustrata*, I, Verona 1732, XI, col. 309.

(2) T. Temanza, *Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani*, Venezia 1778, pp. xi-xii.

(3) S. Gerdil, *Opere edite e inedite*, Firenze 1844, pp. 526-527.

(4) T. Gallaccini, *Trattato sopra gli errori degli architetti*, Venezia 1767, p. 71.

lusingo — conclude per parte sua il Visentini — d'aver cooperato al profitto dei giovani studiosi con aver loro spianato il sentiero, che guida al buon gusto, sicché possa loro riuscire agevole qualunque impresa, senza inciampare in deformità, bizzarrie, e licenze viziose; e possa altresì per tal sicuro mezzo vedersi risorgere l'ottima antica Architettura Greca e Romana, tanto prezzabile al Mondo tutto » (1).

Sul versante francese, meno impegnato nella polemica contro il barocco, il *Cours d'architecture* di J. F. Blondel (1771) registra invece un possibilismo ormai consolidato dopo il Laugier. Si condanna la multiforme decorazione plastica, ma viene ammirata la lievità delle strutture ascendenti, di una qualità che raramente gli antichi seppero raggiungere: « L'Architecture Gothique n'est pas aussi maladroitement imaginée qu'on pourroit le croire (...) les Connoisseurs remarquent, dans l'ensemble de ses Edifices, un caractere de legereté qui les étonne, ainsi qu'une majesteuse élévation qui en impose, et qu'on ne retrouve pas toujours dans les Edifices antiques » (2). « Imitation pour imitation — si domanda il Blondel — pourquoi ne prendrions-nous pas pour modele ce que nos plus beaux ouvrages Gothiques nous offrent de plus intéressant, tels que la grande élévation et la légereté de leurs voûtes, cette continuité de membres qui circulent de la naissance d'un pilier à l'autre; enfin toutes les différentes belles parties éparses dans ces édifices anciens, comme elles le sont, nous pouvons le dire ici, dans les monuments des Grecs et des Romains » (3).

Ad un'ala meno arrendevole della cultura francese appartiene il Montesquieu, il quale negli *Essais sur le Goût* fa leva sul problema dell'ornamentazione, che era pur sempre il punto ritenuto criticamente più vulnerabile. L'architetto piemontese Giuseppe Piacenza, seguendo la guida dell'« impareggiabile Montesquieu », ne riproduce letteralmente il testo: « L'architettura Gotica (...) pare piena di varietà, e per la moltiplicità de' suoi ornamenti dovrebbe pur piacere; con tutto ciò, quando essa si considera, non trovando l'occhio per la minutezza delle parti, ove riposare,

(1) A. Visentini, *Osservazioni che servono di continuazione al Trattato di Teofilo Gallaccini sopra gli errori degli architetti*, Venezia 1771, p. 141. Per una approfondita analisi del pensiero dei trattatisti veneti, cfr.: A. Cavallari Murat, *I teorici veneti dell'età neoclassica*, in « Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti (Classe di scienze morali e lettere) », CXXII (1963-64), pp. 195-243.

(2) J. F. Blondel, *Cours d'architecture*, VI, Parigi 1771, p. 206.

(3) J. F. Blondel, *op. cit.*, II, p. 317.

ed arrestarsi, l'anima nostra si sente affaticata, e tormentata, anzi astretta a disprezzare quelle parti stesse, che scelte si erano quasi aggradevoli. Un edificio Gotico è per l'occhio un enigma, e rende l'anima imbarazzata nel modo stesso, che avviene, quando se le presenta un poema oscuro » (1).

Il giornale del viaggio in Inghilterra del gentiluomo comasco Carlo Castone della Torre di Rezzonico, dal 16 agosto al 21 settembre del 1787, svela le trasparenti contraddizioni e le incertezze di un secolo percorso da impulsi contrastanti, tra conservazione e rivoluzione; secolo in cui l'imperativo della ragione veniva insidiato da riflussi sentimentali ed i vantati lumi obnubilati da ombre inquiete. Il Rezzonico oscilla tra espressioni generiche di condanna, imputabili alla sua formazione ed ai suoi ascendenti letterari, ed accenti di sincero entusiasmo, dovuti al fascino che l'ambiente inglese, fervido di premesse neogotiche, poté esercitare sopra di lui.

L'abbazia di Bath « è grande e magnifica e piena di quella religiosa maestà che ritengono sempre le chiese gotiche a malgrado della loro barbarica architettura » (2); la cattedrale di York, « una delle più belle chiese che vanti la gotica architettura », suscita emozioni profonde e stupore per il virtuosismo costruttivo: « è certo gran meraviglia l'osservare nella struttura di questo magnifico edifizio come affrontassero in que' tempi ogni difficoltà gli architetti, ed intendessero a traforare da ogni banda un edifizio e sospenderlo in aria su lunghissime colonne, le quali perfettamente imitavano la gracilità del pioppo, anziché la robustezza delle querce, e in tutta la forma del tempio parevano simulare una boscaglia sacra alla divinità ed opaca di religioso orrore; e fra i rami della selva tendevano mirabili conopei e velarj con intreccio multiforme ed elegantissimo di nodi, cosicché può dirsi una ragion novella d'architettura e non già una corruttela dell'antica » (3).

La giustificazione naturalistica si colora di presentimenti romantici, trovando favorevole supporto in un paese ove il Gotico ripullulava vivacemente e non solo come svagato esotismo; ove survival e revival si davano la mano (4). È appena il caso di ricordare, a questo proposito, il culto diffuso per le rovine gotiche

---

(1) G. Piacenza, *Dissertazione IV – Sopra l'Architettura*, in « F. Baldinucci, Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua », I, Torino 1768, p. 134.

(2) C. C. Della Torre di Rezzonico, *Viaggio in Inghilterra*, Venezia 1824, p. 26.

(3) C. C. Della Torre di Rezzonico, *op. cit.*, pp. 78-81.

(4) Cfr.: H. M. Colvin, *Gothic Survival and Gothick Revival*, in « Architectural Review », 1948, pp. 91-98.

e, contestualmente, la comparsa di quel Gotico-rococò cui Batty Langley volle dare precetti definiti; soprattutto le teorie di Horace Walpole, il promotore di Strawberry Hill, che negli *Anecdotes of Painting* esalta l'arco a sesto acuto (« intended as an improvement on the circular ») e sostiene che « It is difficult for the noblest Grecian temple to convey half so many impressions to the mind as a cathedral does of the best Gothic taste » (1).

Non si profilava ancora all'orizzonte la gigantesca torre dell'abbazia di Fonthill a vegliare su romantiche messe in scena o su spettrali evocazioni di pseudorovine, né tanto meno era previsto un revival pianificato alla Gilbert Scott, ma già il Gotico agiva come parte determinante della riplasmazione di un paesaggio nel quale convivevano empiricamente esercitazioni neopalladiane e neogreche (2). Il Rezzonico sottolinea questa compresenza, osservando che in Inghilterra si è inteso « far risorgere le fabbriche di Roma e d'Atene, ma si è voluto eziandio conservare l'architettura gotica »; ed aggiunge: « io non so affatto disapprovare che qualche edifizio s'innalzi su quel gusto per dar rilievo alla greca e romana maestà colle capricciose idee, credute settentrionali, e frutto della decadenza delle arti e della nuova religione ». Nel castello di Stowe sorge « una chiesa gotica di pietra giallastra, il cui piano ha la figura di un tripode antico, ed è pensiero molto ingegnoso e conveniente al culto di un Dio Triuno (...) le linee sono piene di movimento e di ricerca, i sesti acuti, le colonne assottigliate e magre e riunite negli angoli; nel mezzo gira una vasta rotonda, dalla cui semplicità vien temperata la profusione degli ornati e la minutezza propria di quell'ordine laborioso e meschino (...) Da questo tempio fa bellissima mostra, sovra una dolce eminenza, l'altro della Concordia, e si può paragonare il greco ordine e il gotico in una sola occhiata (...) Se la varietà degli oggetti non isveglia varietà d'idee e di rapide combinazioni, sarebbe inutile, come riesce di fatti a chi non ha gli elementi di tali combinazioni nell'intelletto » (3).

---

(1) H. Walpole, *Anecdotes of Painting in England*, Strawberry Hill 1762-1771. (Cfr. la nota seguente).

(2) Si veda per tutti questi problemi la brillante sintesi di K. Clark, *The Gothic Revival*, Londra 1962³ (ed. it.: *Il Revival gotico*, Torino 1970).

(3) C. C. Della Torre di Rezzonico, *op. cit.*, pp. 134-135. In una situazione culturale profondamente diversa, quale quella del tardo-barocco germanico e boemo (ove l'insegnamento del Borromini e del Guarini perviene alle estreme interpretazioni dello spazio e della luce), l'originale esperienza gotico-barocca di Giovanni Santini Aichel, agli inizi del Settecento, raggiunge, dal canto suo, un grado di purezza quasi surreale, in un inedito incontro tra antico e nuovo.

Continuando la rassegna di scrittori italiani, è noto il clamore suscitato, su di un piano dialettico, dagli scritti di Francesco Milizia, di cui non si può non apprezzare la vivacità critica, pur infirmata da uno spirito acremente polemico e parziale.

Nelle *Memorie degli architetti antichi e moderni*, il Gotico è giustificato per la sua origine naturalistica; esso rappresenta in fondo, secondo il caustico chiosatore, il minor male in confronto all'architettura dei secoli più vicini a lui, che così infelicemente hanno imitato gli antichi (1).

Nel *Dizionario delle belle arti del disegno* la mano dello scrittore si fa pesante per la scultura e pittura gotica; altro discorso per l'architettura, che « ha le sue bellezze » (2).

Nei *Principi di architettura civile* il suo pensiero sul Gotico si manifesta più estesamente: « Questa Architettura ignota alla Grecia, ed a Roma era (...) tutta originale, cioè ricavata dalla natura, ma dalla natura studiata nel suo grande, nel suo tutto insieme vivamente bello, e maestoso, applicato principalmente alla più nobile costruzione che possa farsi dagli uomini alle Chiese. Ella fa dunque sommo onore all'ingegno umano, e gli Artisti di que' secoli barbari nell'inventarla ebbero nozioni più giuste, più virili che i moderni Mimi della più classica Greca, e Romana magnificenza. I più fervidi ammiratori di Vignola, e di Palladio non disconverranno, che ella ha il suo merito » (3). Inutile dire che l'esaltazione del Gotico è ottimo pretesto per dare addosso al barocco: ma ciò non sminuisce la portata di queste affermazioni e testimonia al tempo stesso una tal quale indipendenza di giudizio in piena stagione neoclassica.

Nel capitolo sulla « Varietà » riproduce il Montesquieu, come già il Piacenza (4); l'ostracismo ai contrafforti gotici proviene dal Laugier (5). Infine il capitolo che paragona i templi « Antichi,

---

(1) F. MILIZIA, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Parma 1781³, I, p. XVII; II, p. 399.

(2) F. MILIZIA, *Dizionario delle belle arti del disegno*, I, Bassano 1797, pp. 270-271.

(3) F. MILIZIA, *Principi di architettura civile*, I, Bassano 1785, p. 203.

(4) F. MILIZIA, *op. cit.*, pp. 255-256: « L'Architettura Gotica pare fornita della più grande varietà; ma la confusione de' suoi ornamenti stanca per la loro picciolezza; il che fa, che non ve ne sia alcuno che possa distinguersi dall'altro, e pel loro gran numero l'occhio non sa, sopra quale fermarsi: onde ella dispiace per quel motivo medesimo, per cui si è studiato di renderla più piacevole. Un edificio gotico è per l'occhio una specie di enigma ».

(5) F. MILIZIA, *op. cit.*, pp. 421-422.

Gotici, e Moderni » gli fornisce nuovamente lo spunto per anteporre il Gotico all'architettura recente: esso infatti presenta « un carattere di originalità, che nel tutto insieme sorprende e incanta » (1). L'esame dell'interno delle chiese prende avvio dalla condanna del « fatal cornicione », già bersaglio della polemica lodoliana; il Milizia traduce poi testualmente Laugier quando si domanda se non convenga adottare senz'altro il Gotico (2).

Ancora sulla sua scorta prosegue: « Si entri in una Chiesa Gotica, l'immaginativa rimane subito colpita dalla estensione, dall'altezza, dalla arditezza della gran navata, libera, senza impacci. Si è forzato a restare per alcuni momenti sorpreso dal tutto insieme maestoso. Si esamini in dettaglio, e gli assurdi scappano senza numero. Si rientri nel mezzo della navata, e si rimane di nuovo incantato per tanta grandiosità.

Si entri in una delle nostre più magnifiche Chiese. Che gravezza! Non si veggono che grossezze, e massi enormi. Grosse arcate soffocate tra grossi piloni sostengono una grossa volta, che sembra schiacciare i sostegni più grossi. Tutto è imbarazzato; e da qualunque punto della gran navata non si travede, che qualche pezzetto delle navette laterali con qualche tetro sfondato di cappelle. Si osservi in dettaglio, e vi si ammira la bella Architettura Greca. Si riguardi il tutto insieme, niente di maestà, niente di magnificenza.

---

(1) F. MILIZIA, *op. cit.*, pp. 424 ss.

(2) « E che male sarebbe imitare e migliorare nell'interno delle nostre Chiese questa Architettura Gotica, e riserbare pel di fuori la Greca? ». Sulla provenienza del Gotico dalla natura il Milizia si attiene pari pari al testo del Laugier. A p. 117 delle *Observations* si legge: « J'imagine qu'une Eglise dont toutes les colonnes seroient de gros troncs de palmier, qui étendroient leurs branches à droit et à gauche, et qui porteroient les plus hautes sur tous les contours de la voute, feroit un effet surprenant. En serrant ces troncs de palmier fort près les uns des autres. on auroit la solidité, et l'allongement occasionné par l'âpreté des entre-colonnemens. Les branches entrelassées masqueroient les arcades, et laisseroient des vuides audessus pour les fenêtres. Les voutes auroient leurs ogives en branches de palmier, et les vuides intermédiaires pourroient être ornés de sculpture. Toutes les voutes porteroient de fond, et la grande élévation ne se trouveroit nulle-part interrompue ». Traduce il Milizia (p. 426): « S'immagini una Chiesa, in cui tutte le colonne sieno grossi tronchi di alberi palmisti, i quali stendano i loro rami a destra e a sinistra, e portino i più alti sopra tutti i contorni della volta. Mettendo questi tronchi ben vicini fra loro, si avrebbe tutta la solidità, e la bellezza, che risulta da tale frequenza. I rami intralciati maschererebbero le arcate, e al di sopra lascerebbero de' vani per le finestre: le volte avrebbero i loro archi di rami di palma, che s'incrociano diagonalmente alla chiave, e i voti intermedj potrebbero ornarsi di scultura. Tutte le volte partirebbero dal fondo, e la loro grande elevazione non si troverebbe in niuna parte interrotta ».

L'Architettura Gotica dunque ha nella sua struttura il grande, il maestoso, il facile, il delicato, l'ardito. Le Chiese Gotiche non hanno niente di volgare: e imitazione per imitazione — qui echeggia il Blondel — sarebbe stato meno male conservare quel carattere di originalità. Il male del Gotico è tutto nella decorazione mancante del semplice, e del naturale, in vece di cui ella imperversa in un eccesso di ornamenti grotteschi insoffribili. Noi abbiam voluto evitare le bizzarrie Gotiche: erano evitande. Abbiam voluto ristabilire la nobile Architettura Greco-Romana: era ben ragionevole. Ma nel lasciar quella non abbiamo lasciato tutto il suo assurdo; non abbiam saputo conservare il suo buono, né la sua sveltezza; e nell'abbracciar l'altra non abbiam saputo adattarla. Le abbiamo guastate tutte due, e siamo caduti nella gravezza. Si può ritenere il buono della Gotica — conclude apoditticamente — e innestarlo facilmente col bello della Greca, che è la vera Architettura » (1).

L'elogio delle volte gotiche, contrapposte alle moderne, è tratto di peso dal corrispondente passo del Laugier (2).

Nel capitolo sui « Contrasti » il Milizia traccia la suggestiva immagine di una città medioevale, costellata di episodi architettonici felicemente vari: « L'Architettura, che si chiama Gotica, era certamente barbara per il picciol gusto; come per la forma, e per la meschina disposizione de' suoi ornati. Ma in quanto al fracasso prodotto dalla diversità delle masse nell'esteriore degli edificj interrotti, e fiancheggiati da torri di diverse forme, e di differenti altezze, ella era certamente ben intesa, e piacevole. E perché le viste delle Città, ove si scuopre una moltitudine di cupole, di campanili, e di torri in una confusione di edificj alti, e bassi ci presentano una prospettiva di così sorprendente diletto? Ci piacciono i contrasti, e le diversità delle masse » (3).

In opposizione alle argomentazioni divulgate dal Milizia si andava intanto consumando l'involuzione accademico-classicistica del razionalismo e, con essa, la repulsa radicale del Gotico.

Per il neopalladiano Bertotti Scamozzi, dopo Costantino l'architettura « patì il più strano sfiguramento, che ingegno umano potesse ideare giammai; finché giunse a vestire le barbare sem-

---

(1) F. Milizia, *op. cit.*, pp. 427-428.

(2) « È nelle volte, che l'Architettura Gotica ha spiegate le sue più brillanti maniere. Le sue volte ardite, leggere, singolarmente storiate, fanno un effetto sorprendente. In tutte le nostre Chiese costruite dopo la resurrezione delle arti la volta è goffa, pesante, d'una forma comune, e senza grazia » (p. 428).

(3) F. Milizia, *op. cit.*, p. 258.

bianze di quel genere d'Architettura, che appellasi Gottica, o Tedesca ». I maestri del Rinascimento — primo fra tutti il Brunelleschi — « si accinsero a sgombrare l'Architettura dalle mostruosità introdottevi dalla barbarie e dalla licenza » (1); quando il Palladio dovette fare i conti con la fabbrica di San Petronio, seppe uniformarvi le proprie idee « senza farsi schiavo de' modi barbari, e irragionevoli dei Goti » (2).

Leopoldo Cicognara rispolvera il tema della debolezza dell'arco gotico « tra la cima e l'imposta » e considera « del tutto inutile e vuota di senso » la triangolazione del Cesariano. In sostanza, « le fabbriche gottiche non proveggono assolutamente alla solidità reale e meno alla solidità apparente » (3).

Il piemontese Galeani Napione, attualizzando il problema, non concede attenuanti alla « cattiva maniera di architettare, che a certi cervelli, cui piace in tutto d'imbarbarire, va pure a sangue a' giorni nostri » (4). Condanna ogni rigurgito gotico, quale si manifestò in Europa a contatto della penetrazione rinascimentale: da questo incontro « nacquero specie mostruose e bastarde, come si vede in edificj anche sontuosi, innalzati fuori d'Italia; un misto di Architettura Italiana e Tedesca, Italiana e Fiamminga, Italiana e Moresca, e vadasi dicendo, rimanendo in tutte quelle contrade, dove le Arti Belle non nacquero, ma si traspiantarono, un non so che di Gotica barbarie natia ». Egli aborre dalle seduzioni primitivistiche fomentate da « tutti quegli antiquarj fanatici, agli occhi de' quali tutto ciò, che è antichissimo, è anche bellissimo »; chi « continuamente siasi ravvolto tra le pergamene del barbaro medio-evo » preferirà le cattedrali gotiche agli edifici dell'età felici per le belle arti (5).

In una lettera al conte Giuseppe Franchi di Pont, scritta da Torino il 23 giugno 1795, accomuna architettura medioevale e architettura barocca; questa però è suscettibile di rimedio: infatti « l'Architettura nel Secolo scorso — osserva capovolgendo, non senza una precisa logica, le tesi del Milizia — era un torrente impetuoso che per torbida piena soverchia le sponde; ma che cessata l'innondazione può ridursi di leggieri tra' suoi limiti ».

---

(1) O. Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*, I, Vicenza 1796, p. 4.

(2) O. Bertotti Scamozzi, *op. cit.*, IV, p. 34.

(3) L. Cicognara, *Storia della scultura*, I, Venezia 1813, p. 229.

(4) G. Galeani Napione, *Monumenti dell'architettura antica*, I, Pisa 1820, p. xxxviii.

(5) G. Galeani Napione, *op. cit.*, III, pp. 73-75 (Lettera del 28 luglio 1807).

Invece « nella decadenza dell'Impero Romano si perdé quell'Arte come un fiume che sparisce nella sabbia ». E conclude: « Nel Secolo scorso si vedeva male nelle cose di questa Arte per essere in certo modo viziati gli organi della vista. Ma, dopo le invasioni de' Barbari Settentrionali, il Mondo rimase cieco, e non vide più nulla per quasi Mille anni » (1).

Alla luce delle preclusioni neoclassiche si individua più chiaramente la funzione del Milizia che portò alla ribalta della cultura italiana, scossa dal radicalismo lodoliano e dalle geniali intuizioni del Piranesi, e tuttavia sempre pronta a trincerarsi nell'hortus conclusus di un geloso classicismo, l'istanza revivalistica europea.

Le chiose sul Gotico del rabbioso polemista, penetrante quanto asistematico, interessano, è vero, assai più quale riflesso di uno stato d'animo, e se mai delle contraddizioni del secolo, che come frutto di un pensiero originale; ma sono implicito invito al superamento dei canoni accademici, e come tali anticipatrici. Il Romanticismo è alle porte, anche per l'indeterminatezza di certe posizioni a sfondo sentimentale che, all'unisono con il Laugier, sembrano predisporre alla lettura del mirabile capitolo di Chateaubriand sulle chiese gotiche, nel *Génie du Christianisme*.

E con il Romanticismo, la resa senza condizioni alla moda neogotica.

---

(1) G. Galeani Napione, *op. cit.*, I, p. 141.

Fig. 1. – Bernardino Bassano. Veduta di Milano, 1640. (Particolare).

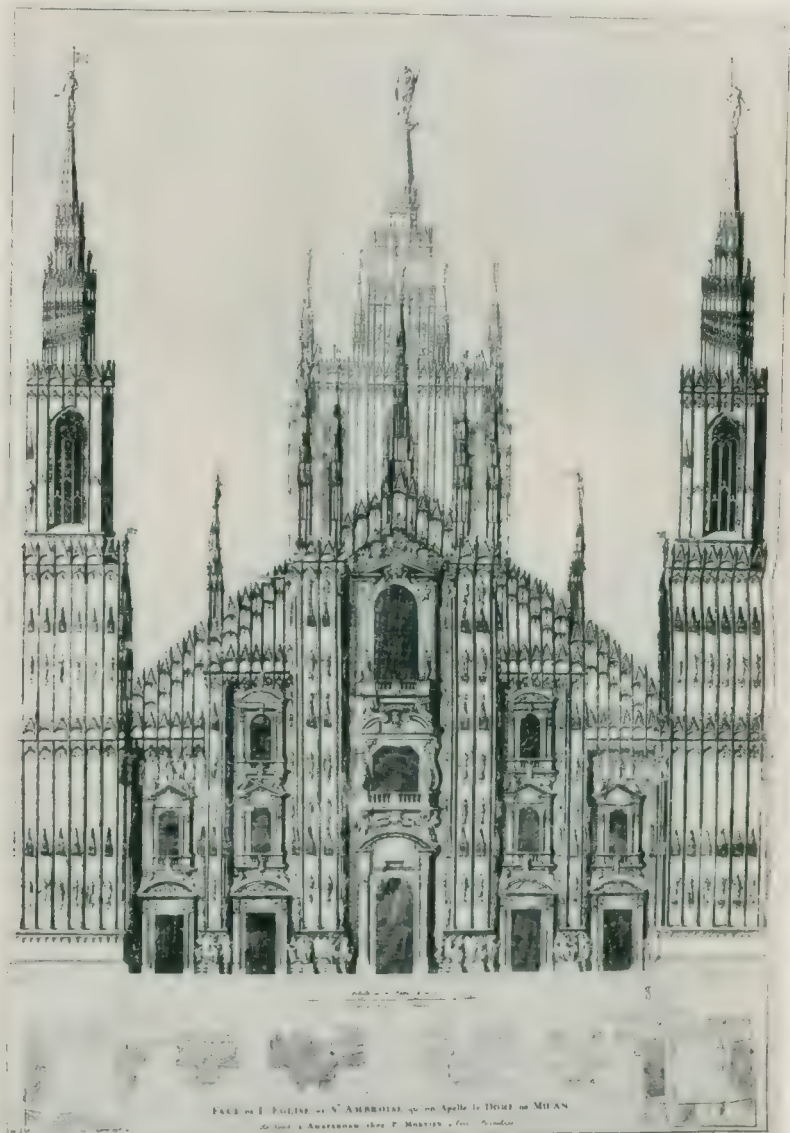
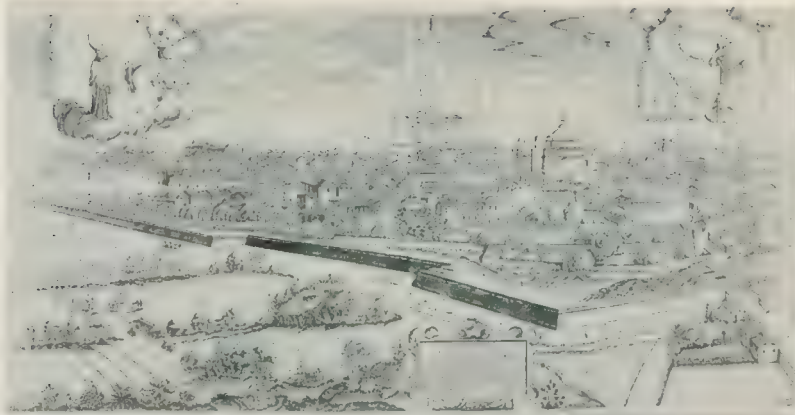



Fig. 2. – La facciata del duomo di Milano. (Dal « Nouveau Théatre d'Italie »).

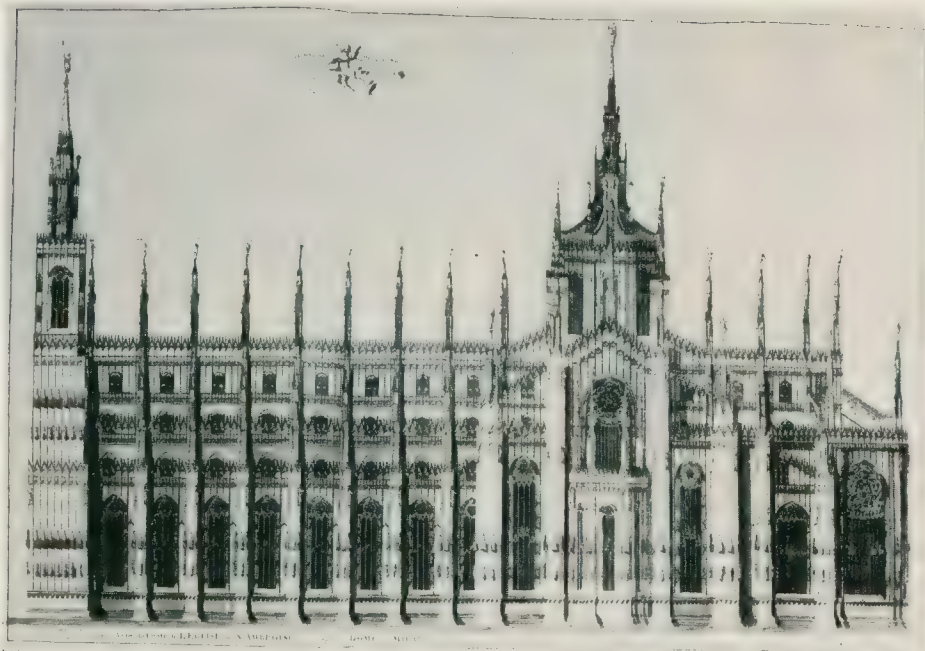



Fig. 3. – Veduta laterale del duomo di Milano. (Dal « Nouveau Théatre d'Italie »).

Fig. 4. – Francesco Castelli. Progetto per la facciata del duomo di Milano.

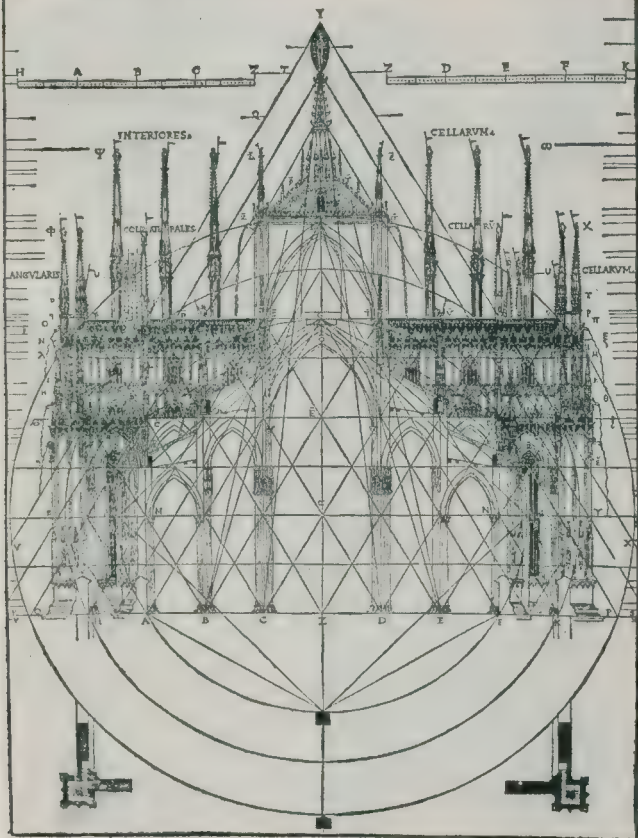



Fig. 5. – Cesare Cesariano. Il duomo di Milano. (Dal « Vitruvio »).

CINQUIEME PARTIE. 777

LIVRE V. CHAP. XVII.

deux mêmes ceintures. Plus *o m*, *o n* ou *n m*, la hauteur entre la premiere & la troisiéme ceinture, à la hauteur entre la premiere & la seconde, & à la hauteur entre la seconde & la troisiéme. Plus D *o* ou O I, D I, la hauteur entre la premiere ceinture & le haut de la façade sous le toit, & la distance entre le haut du corps élevé & le sommet de la pyramide, à la hauteur du même corps élevé. Plus A O, A D ou D O, la hauteur entiere entre le pavé & le sommet de

Facade de l'Eglise de Milan.

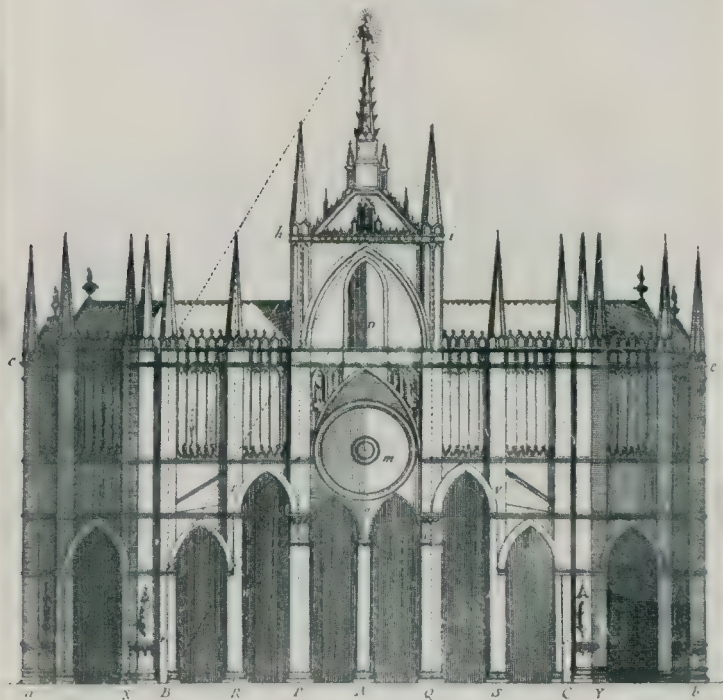



Fig. 6. – François Blondel. Il duomo di Milano. (Dal « Cours d'architetture »).

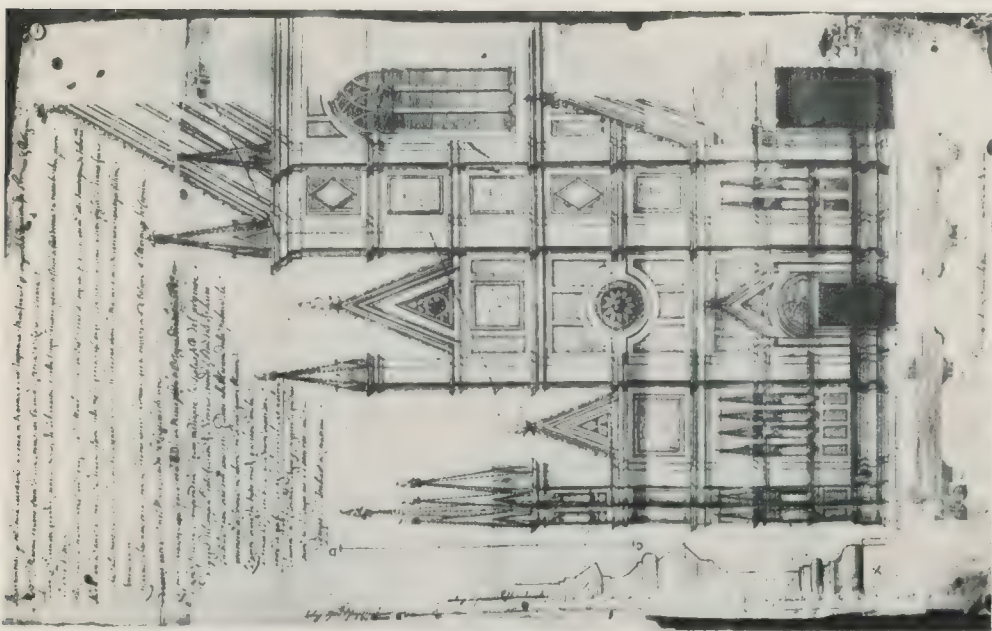



Fig. 7. – Carlo Francesco Dotti. Progetto per la facciata di San Petronio. (Bologna, Archivio di San Petronio).

IDEA DELLA FACCIATA PER LA CHIESA DI S. PETRONIO NELLA QVALE VI SI LASCIA LA PARTE COSTRVTTA DELL' IDEA VECCHIA

Fig. 8. – Mauro Tesi. Progetto per la facciata di San Petronio. (Bologna, Archivio di San Petronio).

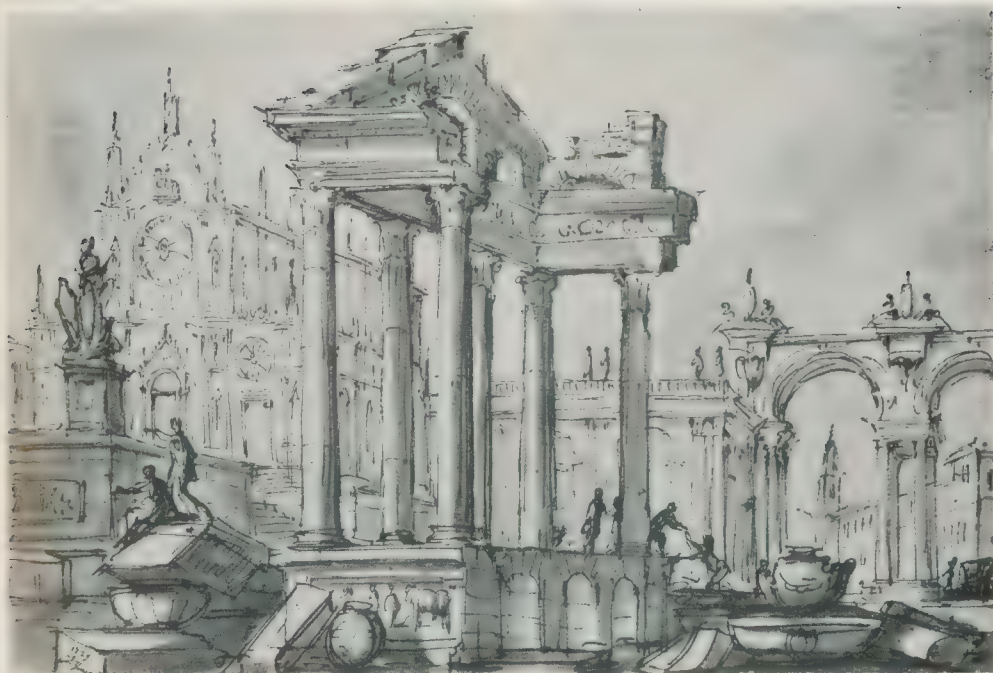



Fig. 9. – Filippo Juvarra. Fantasia architettonica. (Raccolta di Chatsworth).

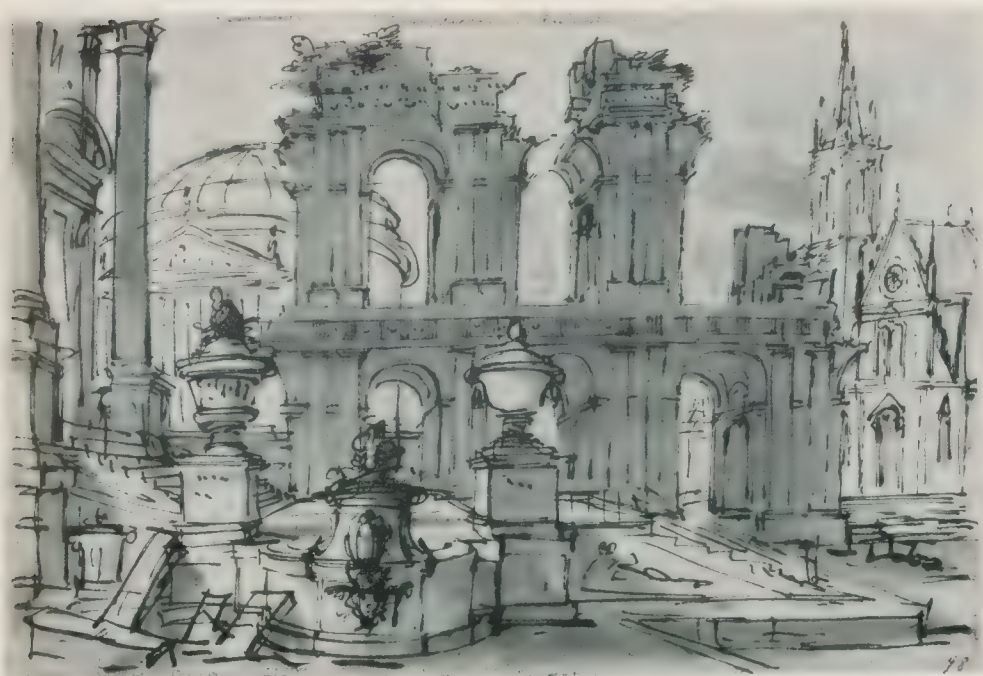



Fig. 10. – Filippo Juvarra. Fantasia architettonica. (Torino, Museo Civico).

Fig. 11. – Filippo Juvarra. Facciata remota del palazzo imperiale. (Torino, Biblioteca Nazionale).

Fig. 12. – Filippo Juvarra. Pianura con torre e porta. (Londra, Victoria and Albert Museum).

Fig. 13. – Filippo Juvarra. Tempio illuminato. (Firenze, Biblioteca Marucelliana).

Fig. 14. – Luigi Vanvitelli. Progetto per la facciata del duomo di Milano. (Milano, Biblioteca Ambrosiana).

Fig. 15. – Luigi Vanvitelli. Schizzo per la facciata del duomo di Milano. (Vienna, Biblioteca Albertina).

Fig. 16. – Bernardo Antonio Vittone. Progetto per la facciata del duomo di Milano. (Dalle « Istruzioni diverse », tav. 46).

Fig. 17. – Bernardo Antonio Vittone. Altro progetto per la facciata del duomo di Milano. (Dalle « Istruzioni diverse », tav. 47).

Fig. 18. – Antonio Maria Vertemate Cotognola. Studio per l'avancorpo del duomo di Milano. (Milano, Archivio della Fabbrica del Duomo).

Fig. 19. – Carlo Giuseppe Merlo. Progetto per la facciata del duomo di Milano. (Milano, Biblioteca Ambrosiana).

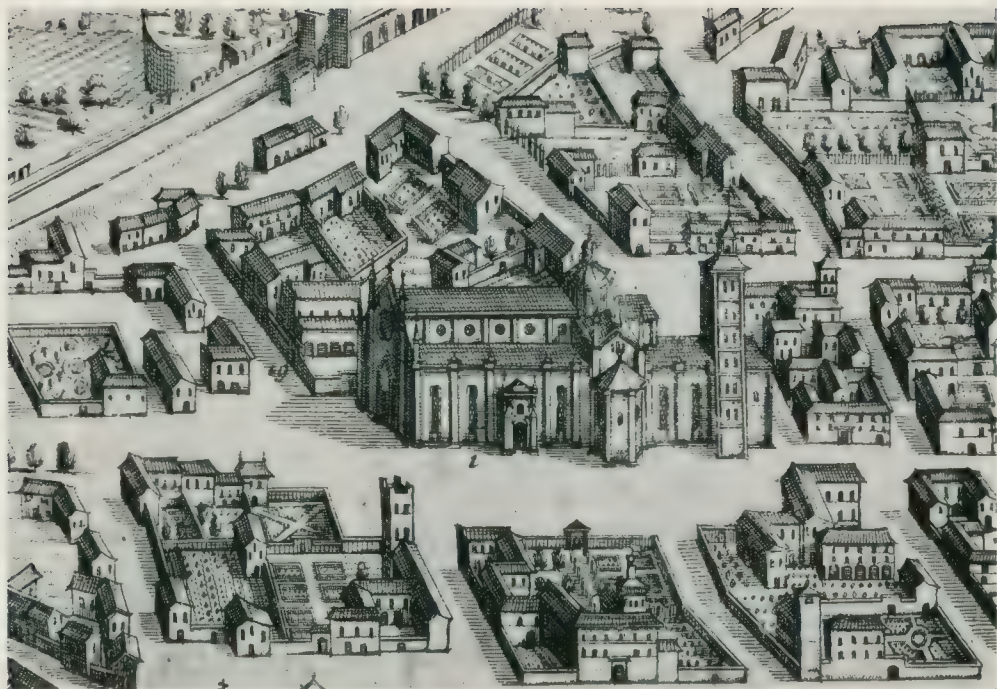



Fig. 20. – Il duomo di Asti prima dell'intervento vittoniano. (Dal « Theatrum Sabaudiae »).

Fig. 21. – Facciata principale del duomo di Asti. (Incisione del Quarini).

Fig. 22. – Prospetto laterale del duomo di Asti. (Incisione del Quarini).

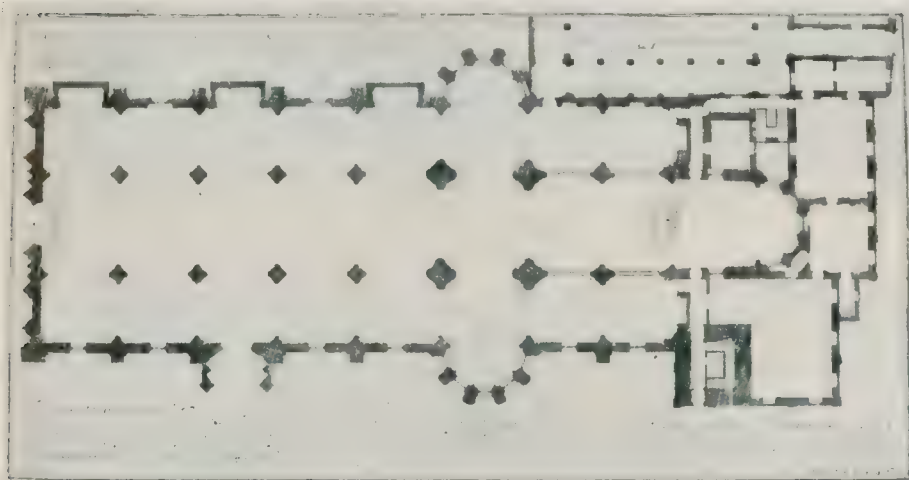



Fig. 23. – Pianta del duomo di Asti. (Incisione del Quarini).

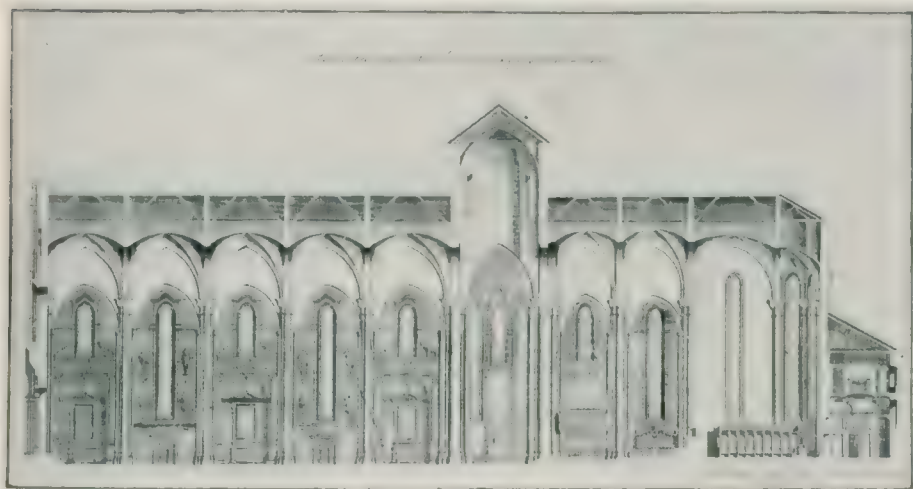



Fig. 24. – Sezione longitudinale del duomo di Asti. (Incisione del Quarini).

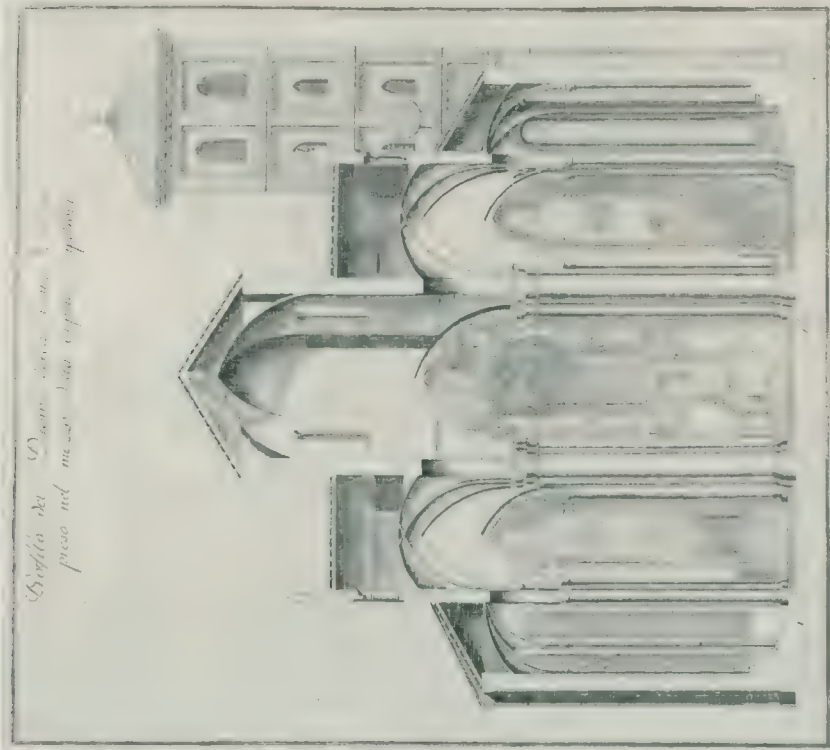



Fig. 25. – Sezione trasversale del duomo di Asti.
(Incisione del Quarini).

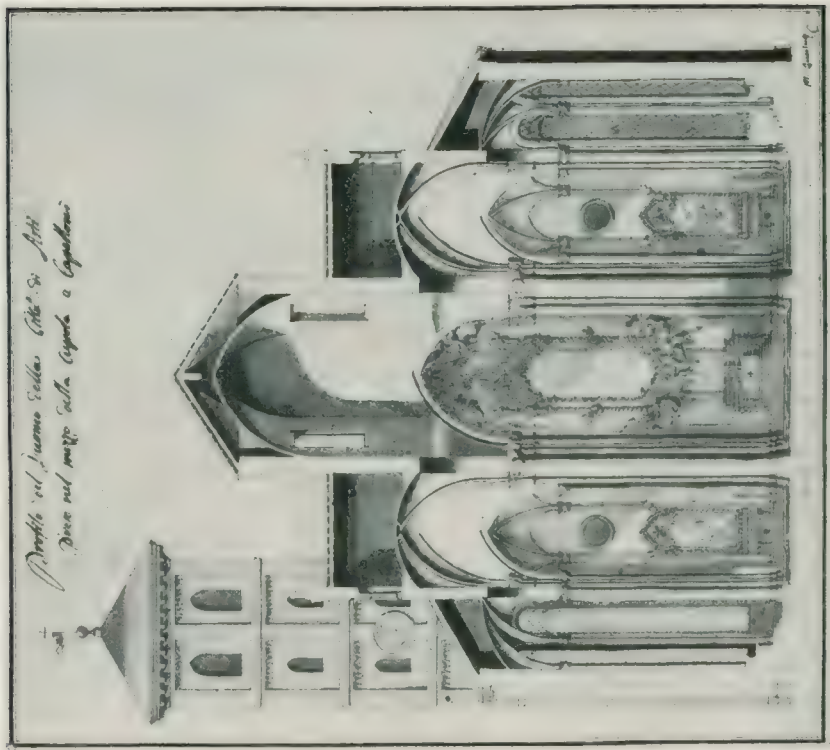



Fig. 26. – Sezione trasversale del duomo di Asti.
(Torino, Raccolta privata).

Fig. 27. – Bernardo Antonio Vittone. Abside e sopraelevazione della navata maggiore del duomo di Asti.

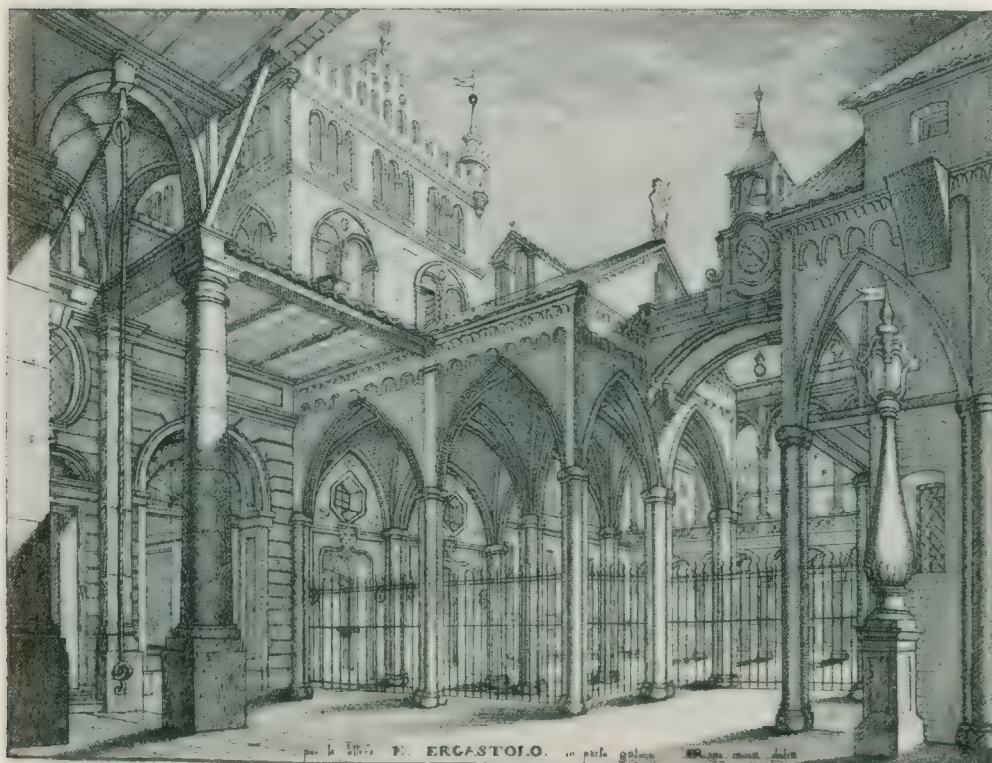



Fig. 28. – Carlo Andrea Rana. « Ergastolo in parte gotico ». (Da « L'alfabeto in prospettiva »).

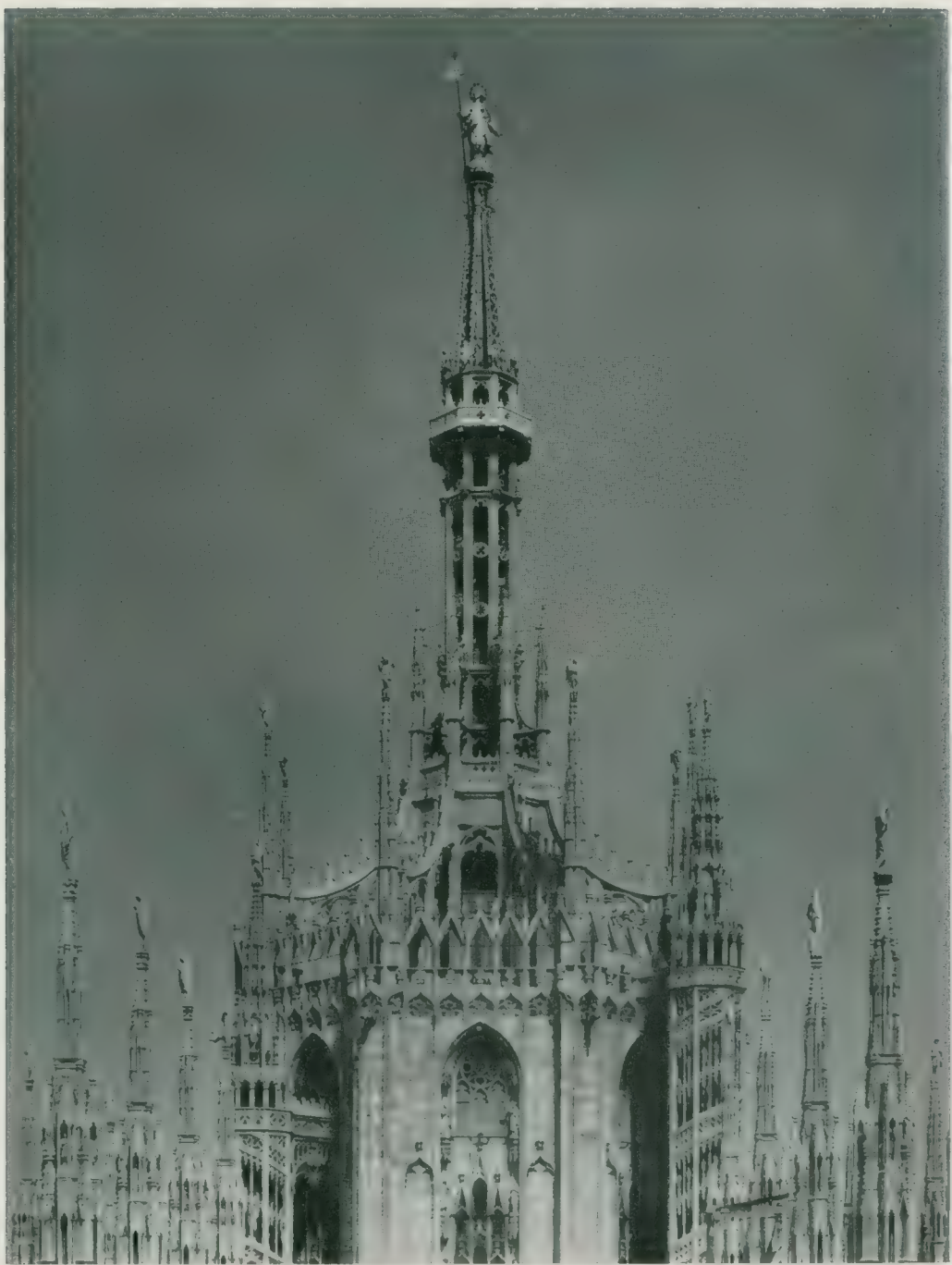



Fig. 29. – Francesco Croce. La « gran guglia » del duomo di Milano.

Andreina Griseri

IL CLASSICISMO JUVARRIANO

Pochi termini come quello di classicismo esprimono, lungo l'arco del secolo XVIII, una fenomenologia altrettanto mutevole. Già agli inizi del '700 si intende per classicismo non una semplice derivazione dall'antico, ma una elaborazione consapevole ispirata all'arte classica, intesa come modello ideale di equilibrio e di chiarezza, di armonia e di sensibilità.

Tale definizione concettuale è stata a più riprese discussa in tempi moderni, dal Pevsner al Wittkower, dal Sedlmayr al Battisti. Il concetto di classicismo, come è stato chiarito anche da Rosario Assunto discutendo le fonti filosofico-erudite del '700, andava in quegli anni fortemente modificandosi e arricchendosi rispetto al '600: si intendeva discutere il coacervo di una tradizione che anche i letterati del circolo del cardinal Ottoboni riguardavano ormai al di fuori della teorizzazione e della erudizione. Il concetto di classicismo serviva ancora una volta ad arricchire la polemica con il Barocco.

Se ne discutevano i valori simbolici e il senso intoccabile, si coglieva del passato il senso di una precisa e nuova emotività. Per classicismo il '700 intendeva in senso globale la tradizione nella sua continuità: dall'antico al Rinascimento, fino al '600 e alle sue espressioni che appunto avevano contrastato il Barocco romano, in Francia, e soprattutto in Inghilterra, con Wren.

Ora in Juvarra ormai il classico sarà toccato dal senso illuministico del fluire del tempo, una covinzione per cui il classico può diventare « rovina » moderna.

In questo senso si inserisce e si discute, anche da parte di Juvarra, l'idea del classico, fra il 1705 e il 1720.

Le testimonianze del classicismo di Juvarra sono reperibili agli inizi, per la parte più cospicua, fra le pagine dei taccuini di viaggio

e del soggiorno a Roma: un filo che delinea contemporaneamente una parabola di riprese dall'antico e di « invenzioni », idee nuove e discussioni, anticipazioni e risultati portati avanti come una apertura autentica.

La formazione di Juvarra a Messina e poi a Roma, i suoi studi sul mondo classico, rinascimentale e barocco, si conosceranno bene solo quando saranno resi noti i fogli del 1704 di recente acquistati dal Metropolitan Museum, che saranno presto pubblicati, e di cui conosciamo alcune preziose fotografie; fin d'ora si può dire che quel materiale, di importanza eccezionale, completerà in modo decisivo la conoscenza dei primi anni di Juvarra. Quegli anni avevano costituito una base essenziale alla sua formazione; una vera piattaforma di lancio, oltre cui Juvarra procederà per giungere ai risultati di Superga e di Palazzo Madama.

In ogni caso, dai fogli del Metropolitan e da quelli della Biblioteca Nazionale di Torino, emerge chiaro il metodo di lavoro di Juvarra, ch'era quello di appuntare, di « rilevar le piante », passando da Messina a Roma a Firenze, da Bologna a Parma a Milano. Per parte mia ho già avuto occasione di insistere che questo metodo di Juvarra può essere precisato anche materialmente, quanto si noti che tanto a Roma come nel viaggio emiliano, che è di otto anni seguente, egli si serviva di un piccolo taccuino di formato tascabile, che attesta la vena estemporanea di molti schizzi e la loro ripresa « dal vero ».

I fogli, di piccole dimensioni (cm 12,8 × 9,3 per il taccuino romano, cm 14,6 × 9,8 per il taccuino del viaggio emiliano), sono ora ritagliati ed incollati in volumi diversi; ma per i fogli romani la maggior parte è reperibile nel volume Ris. 59,4 alla Biblioteca Nazionale di Torino, incollati dallo stesso Juvarra come indicano le scritte autografe; mentre quelli emiliani sono contenuti in un volume messo insieme dall'architetto Vittone, ed ora in coll. Fontana a Torino. La chiave per il formato del taccuino ch'egli usava a Roma ci è fornita dal frontespizio ch'egli stesso aveva disegnato nel 1707, con la precisa indicazione: « Pensieri diversi per studio d'architettura fatti da me D. Filippo Juvarra a 9 luglio 1707 in Roma ».

Le pagine di questo mini-quadernetto si presterebbero ad una edizione in formato « settecentesco », per conservare il carattere prezioso d'un documento delle passeggiate juvarriane e dei ricordi nella campagna romana. I soggetti di questi appunti sono degni d'un « amatore »: statue classiche copiate dai calchi dell'Accademia di S. Luca; ma soprattutto molti appunti di architettura:

capitelli da S. Giacomo degli Spagnoli e Porta del Popolo; vedute di Campo Vaccino, del Campidoglio, della campagna romana; Ariccia, Bracciano, cattedrale e castello Orsini; il lago di Castello; Frascati; poi una serie di archi romani; numerosi «pensieri» scenografici come nei fogli di New York, con inserimenti del classico e soluzioni di progettazione, che lo pongono tra gli innovatori di quegli anni, decisivi per la sua formazione non certo imperniata sulle oreficerie messinesi. Già ho avuto modo di notare come alcuni foglietti si aprano a pagina sdoppiata, e siano riconoscibili, per un preciso controllo del formato e delle reali dimensioni del taccuino originario, i tre piccoli fori dove passava il filo che fermava le singole pagine.

In questi fogli giovanilissimi Juvarra studia Michelangelo, Sangallo, Vignola, Zuccaro e Montano, prende appunti dai trattatisti, da Vitruvio e da Padre Pozzo; in seguito studierà Brunelleschi a Firenze (1714) e Palladio a Venezia. Nel gruppo degli appunti romani, i fogli che direttamente si riferiscono ad architetture romane classiche si inseriscono appunto nell'ambito degli studi dall'antico ai primi del '700, e già ho avuto modo di accennare alla fonte di una serie di fogli del taccuino romano (fo. 2r, 2v, 4r, 4v, 96r, Bibl. Naz.). Si tratta di archi e perciò di un motivo iconologico che sarà fondamentale per l'architettura e la scenografia juvarriana; essi risultano non copiati dal vero, o per misurazioni architettoniche, bensì tratti da una serie di monete imperiali abbastanza rare; un arco a tre fornici è trascritto da un medio bronzo di Caracalla (Cohen 1884, n. 15); altro a tre fornici da un grande bronzo di Traiano (Cohen 1882, n. 633); altri da un gran bronzo di Domiziano, ecc. Queste monete egli aveva sottomano nello studio del card. Ottoboni.

Molti di questi appunti giovanili, i primi ora a New York, quelli del 1707-08 alla Biblioteca Nazionale di Torino, altri del 1705-06 di raccolta Tournon, ci permettono di conoscere la formazione decisiva di Juvarra a contatto per la prima volta con le « vestigia » di Roma. Un senso vitale anima i ricordi romani ed essi si fanno degni di nota, come per ogni viaggiatore intelligente, per cui la « rovina » respira, carica di significati che divengono attuali. Le rovine dei fori, le terme, i giardini e gli orti, la campagna aperta, lo interessano come curiosità realistica: con un senso concreto egli utilizzerà questi dati nella sua progettazione. Le vedute di Campo Vaccino (1708) con la colonna di Foca, la veduta del Campidoglio con il Tempio del Divo Vespasiano e Tito ancor interrato (siamo esattamente più d'un secolo avanti

lo scavo del Valadier), il tempio di Saturno, saranno utilizzati per i pensieri più tardi a Torino. Queste vedute del foro, del Colosseo (a inchiostro, cm 20 × 38, della racc. Tournon, trascritta da Juvarra giovane ancor prima del 1706), riassumono tanti entusiasmi per la Roma antica che noi conosciamo dalla serie dei disegni di Juvarra in quel soggiorno; e saranno ripresi in fogli dei decenni successivi; ma già fin d'ora la « veduta » si dispiega con una precisa impostazione urbanistica, uno dei tratti più fortemente individuali di Juvarra: vi si prevede dall'alto il rapporto della grande rovina, vista esternamente e internamente, le case accampate ai lati, nelle lontananze aperte le chiome dei pini, gli orti, l'arco di Costantino e le rovine.

Altro foglio con il Colosseo, datato 1708, è alla Bibl. Naz. di Torino « misurato, a 20 maggio co' l'occasione della cava fatta ». A questo punto vorrei precisare che l'elaborazione di Juvarra di fronte a questi dati dall'antico pare passare attraverso stadi successivi e significanti.

Le vedute del Campidoglio che chiamerei di primo stadio, si qualificano come studi dal « vero » nella campagna romana e si inseriscono, immediate, a forte acquarellatura, nell'ambito del paesaggismo settecentesco. Risultano tanto più legate al nuovo concetto di pittoresco di quanto non siano i disegni ad esempio del Vanvitelli (su cui invece si insiste a dismisura); Juvarra precorre piuttosto Bellotto e Canaletto, per un pittoresco misurato con lucidità ed esattezza.

Oltre queste vedute l'architetto procede con una progettazione (che chiamerei di stadio II) e in cui egli si misura direttamente con il classicismo, fino a competervi come nuovo protagonista: ne sono esempio i pensieri per la sistemazione e la ricostruzione del Campidoglio, presentati al Re di Danimarca per una ricostruzione ideale del Campidoglio antico, su cui Juvarra aveva sottomano una precisa ampia letteratura figurativa che egli discute e sintetizza.

Vi si nota un ampliamento di veduta, con templi e colonnati ad apertura estensiva, pensieri che saranno utilizzati nella maturità estrema, a Torino, ad esempio per il progetto del Duomo Nuovo; idee che non a caso ancora costituiranno la base valida per l'Alfieri.

Questi fogli romani con le serie sistemazioni del Campidoglio segnano dunque un progredire concreto nell'ambito del classicismo: il classico vi appare misurato come idea grandiosa. In un foglio che direi di stadio III, si notano infine gangli decentrati a

tenaglia per un'idea illuminista di pianta centrale che servirà a Stupinigi. Entro questi passaggi vedrei svolgersi il progredire del classicismo juvarriano.

Il '500 e l'antico sono innestati in questi fogli con un empito bellissimo, del tutto piranesiano. Il nucleo di questi motivi e temi ricorrenti è dunque importante, seguito nelle varie fasi, per misurare i diversi risultati del pensiero di Juvarra: ancora egli riprenderà questi studi dall'antico per i progetti di eccezionale maturità progettuale a Superga e a Venaria circa il 1720. La complessità del suo classicismo si misura dunque non solo dai disegni dei taccuini eseguiti nella campagna romana, quanto da queste progettazioni, che poi erano costitutive rispetto alle opere costruite.

Tanto sull'antico quanto sul Rinascimento, Juvarra opera un vaglio spregiudicato e coraggioso: un metodo a cui lo aveva abituato Carlo Fontana, nel suo studio romano. Parlando del classicismo di Juvarra, il nome di Carlo Fontana torna importante. Di questo lato ha dato un profilo a fuoco, storicizzandolo, Paolo Portoghesi nella sua « Roma barocca », impersonandolo negli studi di Fontana dai trattati di Vitruvio, di Vignola, di Padre Pozzo oltre che come posizione culturale. Il classicismo in Juvarra si innestava parimenti in questo risvolto preciso, calato nella stessa esperienza iniziale formativa del mestiere; e questo avveniva appunto nello studio dell'architetto Fontana; qui il mestiere non era considerato solo come bravura e tecnicismo ma irrobustito da ideali precisi, come fiducia nella validità del mondo classico.

Fontana lo esorta a studi dall'antico e dal '500: lo invita a rilevare Palazzo Farnese, che Juvarra appunta con tutte le misure: « essendo di ordine corinto con un adornamento molto capriccioso ». Ancora Fontana incita Juvarra a vagliare i dati dell'antico e della nuova urbanistica. Senonché Fontana crede negli ideali del classicismo con un atteggiamento che il Portoghesi giustamente ha qualificato come conservatore. Per Juvarra invece il modo classico non è un tesoro intoccabile, da riguardarsi con orgoglio e privilegio, è ormai un serbatoio a cui attingere per sperimentare oltre. In questo senso egli vaglia le più disparate fonti linguistiche, verificando la validità delle pretese umanistiche del classicismo e le risolve rapportandole ai nuovi ideali settecenteschi. In questo la sua posizione precede l'Illuminismo.

Questi nuovi concetti spiegano le variazioni degli organismi a pianta centrale da parte di Juvarra: nuovi modi di vedere, non solo di rappresentare; forme dell'antico e del '500 passano all'in-

terno di contenuti differenti. Per dare validità nuova al suo concetto di spazio, che ormai preludeva all'Utopia del '700, Juvarra ancora ricorre al classicismo, conosce quelle consuetudini erudite. Indirizzandosi al pubblico del teatrino Ottoboni egli sa di essere compreso se si riferisce ai ricordi romani, alle rovine. Ma l'erudizione diventa in lui un rapporto di misurazione a livello critico operante.

Anche allora classicismo era uguale a armonia, e soprattutto rispecchiava il gusto architettonico e gli ideali retorici tipici dei palazzi regi che dovevano rappresentare un concetto di potere: l'autorità, l'ideologia del potere.

Senonché il classicismo di Juvarra è atteggiamento critico, oltre che autonomo e creativo. Il '700 discuterà tutto, anche la cultura, in vista del nuovo mondo. Il classicismo sarà ancora una delle idee-guida del secolo, oltre che un tema-base, ma accanto ad altre idee: l'ideale della bellezza, ad esempio, come relativa all'idea di un universo tutto da sperimentare. E sono idee-guida che saranno sostenute da Tiepolo, come da Piranesi. Era ormai in atto la crisi del mondo classico. Queste idee si ritrovano per tempo nelle prove giovanili più impegnate, come ad esempio nei fogli tipici per il classicismo barocco di Juvarra dedicati al concorso Clementino del 1705. Il soggetto richiedeva un « Regio palazzo in villa con parco per il diporto di tre personaggi ». La pianta centrale, che è all'Acc. di S. Luca, dimostra nel sistema triadico che Juvarra si orienta ormai verso un motivo stellare settecentesco. Egli abbandona per queste piante centrali i concetti retorici di Vittozzi e le proiezioni stellari simboliche del manierismo. Giustifica il suo concetto di pianta centrale con il nuovo concetto di pittoresco. Il valore simbolico è ormai in secondo piano; emerge un intenso valore funzionale, ma con « ornato », vale a dire con il tratto tipico del pittoresco settecentesco.

Gli stessi presupposti di una dinamica spaziale inserita nel nuovo gusto dell'Illuminismo, troviamo in atto nei progetti per il palazzo per il langravio d'Assia Cassel circa il 1707, un pensiero grandioso, monumentale, che ritornerà, ricorrente, nelle piante centrali per il Duomo Nuovo di Torino circa il 1720.

Questi fogli dimostrano l'arricchirsi delle proporzioni del classicismo romano fra le mani di Juvarra. Così nelle scenografie l'antico è rivestito di ironia: come in Metastasio il classico è un abito alla moda. Intanto nei disegni per il teatro Ottoboni e per quello Capranica (dal 1709-10-11-13), accanto ai motivi arcadici (case di campagna e ricetti), ritornano frequenti ancora archi

trionfali con statue equestri, tempietti in bosco, sepolcri, colonnati e obelischi inseriti in cortili e atrii scenografici; un genere brillante che costituisce il filo conduttore di molti fogli resi noti nelle loro serie complete dalla Viale-Ferrero nel volume recentissimo. Vedute romane appaiono nei teloni del teatrino-Capranica, dove si utilizzano scenograficamente le rovine puntualmente appuntate nei taccuini. L'utilizzazione prevede accostamenti moderni: templi e colonne tortili berniniane che si ritrovano nelle scene per il Tito Manlio.

Se i templi sono centro focale delle piazze nelle scene del Giunio Bruto, la colonna rostrata di Caio Duilio appare in un foglio del 1732 ora commentato in un ampio articolo da Manfred F. Fischer; Juvarra intendeva illustrare l'angolo di un magnifico porto ad uso dei romani, e si serviva puntualmente di un termine di riferimento erudito.

Il livello critico del classicismo di Juvarra è dimostrato dal fatto che monumenti dell'antichità, altri rinascimentali, altri barocchi o addirittura gotici, appaiono riuniti insieme, come in un foglio della coll. Tournon, datato da Napoli 1706. E un tempio gotico appare chiarissimo in altro disegno del 1711 e nei fogli importantissimi di Chatsworth. In questo senso l'esperienza operante può accostare con Juvarra il classico al nuovo gusto per le cineserie e magari al gotico, in un interesse globale per il passato, dominato da una sensibilità attuale. Il classico è toccato dal fluire del tempo e perciò può diventare rovina. Juvarra è pronto a coglierlo in senso paesistico, non drammatico; ormai cosciente di un procedere delle età e delle morte stagioni. È presente tuttavia in Juvarra un senso rasserenante che invano si cercherebbe in Piranesi e nel suo enorme, vitale sovvertimento, da cui il classicismo uscirà come terremotato.

Il tema-base dell'antico tornerà negli ultimi decenni tra il '20 e il '30 come uno dei nuclei più importanti per gli studi di Juvarra dall'antico; e a quegli anni infatti risale il volume di disegni del 1729 fortunatamente scoperto dal Wittkower a Chatsworth. Si trattava di un dono, con dedica di Juvarra a Lord Burlington, scambio, come ha supposto Wittkower, per una edizione delle Fabbriche antiche di Andrea Palladio appunto offerta da Lord Burlington a Juvarra. Il dono di questi disegni doveva esser stato particolarmente accetto a Burlington perché in gran parte di essi egli trovava memorie dei suoi viaggi italiani. Infatti essi presentano rovine romane, ardite ricostruzioni di monumenti antichi, sarcofagi, archi e celebri capolavori di scultura classica, posti in

una « idealistica cornice pseudo-classica ». Il connubio fantasioso di « romanticismo immaginativo, realismo archeologico e jeux d'esprits architettonici, doveva richiamare agli occhi di Lord Burlington la grandezza del mondo antico nel quale di continuo si aggirava la sua mente » (Wittkower).

Le trasformazioni pittoresche di Juvarra toccano in questi fogli l'arco di Costantino, il palazzo Senatorio, collocato su un fondo egiziano con piramidi; altra costruzione sta fra il S. Ivo e il faro di Alessandria; mentre un arco ha fatto pensare a quello di Caracalla a Tebessa nell'Africa settentrionale; il ponte di Gard è accostato al disegno di Palladio per Rialto. Vi si ritrovano la colonna rostrata come nei fogli di Dresda e la Lupa Capitolina; fontane, obelischi accanto a facciate gotiche e ad una costruzione tale da ricordare Wren; ricchezza e fertilità di combinazioni architettoniche più che scoperte archeologiche. Juvarra intendeva infatti darci una interpretazione moderna della grandezza antica.

Vi si possono affiancare esempi minori, meno noti, come la « Torre sul Tevere in un paese romano » della racc. Pogliaghi a Varese, del 1722, dove il tempio classicista ha un'impostazione degna di Valadier e precorre l'architettura dell'età della ragione.

In altri fogli, a seconda della committenza, Juvarra si era dimostrato aderente agli schemi del classicismo: già nel disegno per la chiesa a pianta centrale presentato all'Accademia di S. Luca il 3 aprile 1707, egli dimostrava di interpretare i desideri dell'Accademia orientandosi verso un classicismo all'italiana; e questo ancora è il caso degli studi per la sacrestia di San Pietro, ugualmente precorritori, per portici, timpani, capitelli corinzi, rispetto a Superga e a molta architettura dell'Illuminismo.

Sono idee che torneranno preziose per la progettazione della basilica torinese, tanto per gli elementi classici quanto per i campanili borrominiani: una scelta, quest'ultima, che piacerà a Vittone; e in questo senso la strada era aperta da Juvarra al '700. Così gli studi romani avviavano ad una maturazione decisiva.

A Superga il risultato di struttura è ormai fortemente settecentesco. L'impegno urbanistico e iconologico porta Juvarra a scegliere una pianta centrale, armonica, chiara. Si afferma nella cupola di Superga (1715), come in molto Settecento, un'interpretazione simbolica cosmica. Senonché ora la cosmologia platonica trapassa in sicurezza illuministica, nel senso che la progettazione e il suo significato vanno oltre la forma meramente geometrica, per assumere ampia dimostrazione di misura umana. La qualità formale della pianta di Juvarra è permeata di queste esigenze di

apertura. Il problema dello spazio rivela una continuità di riflessioni multiple: non solo in quanto ampliamento materiale della veduta per angolo; ma per il rapporto con l'ambiente, captato e poi analizzato con estrema chiarezza: anche le apparenze del classicismo, ora sono scandagliate come essenze importanti, con la sensibilità e il lucido rigore che sarà proprio del maturo settecento.

Il classico entra in un gioco di rapporti e di misurazioni, che hanno un significato simbolico, oltre le proporzioni del Rinascimento. L'edificio deve introdurre un sentimento, in accordo con la Natura, che è ora sinonimo d'espressività e di spontaneità. L'inconscio collettivo si muove nel '700 sulla strada di queste emozioni e di queste percezioni. Su questa strada l'arte misura il proprio legame con la realtà: « il vero della Natura è la base del verosimile dell'arte ». In più, sempre secondo il pensiero di Diderot, l'architettura potrà agire come una grande massima, una lezione per lo spettatore; senza di questo è muta.

La chiarezza dell'impostazione sostiene ora l'impianto grandioso: e sono idee che ritornano nelle progettazioni urbanistiche per il Castello della Mafra, portate avanti nel 1719-20. L'insieme doveva emulare l'Escorial; ma la gigantesca costruzione non andò oltre il progetto bellissimo, anche se Juvarra fu colmato di onori e di doni dal Re di Portogallo.

A Torino, nella maturità del suo lavoro, Juvarra non procede con un monologo, non si dirige ad iniziati, ad umanisti, ma a tutti quanti; e non solo per l'urbanistica della vecchia Torino, ma anche per il Palazzo Madama, che deve illustrare con la sua facciata una simbologia precisa: la forza del potere regio. Senonché importa a noi sviscerare quale fosse allora il livello e il timbro del suo linguaggio retorico, ispirato ad esempi classici del '600, da Bernini a Pietro da Cortona.

Guarini si era dimostrato contro la routine del classicismo, com'era stato propagandato dal Castellamonte a Torino; l'ideologia di Juvarra avvia un colloquio con il classicismo sul piano direi di un suo criticismo moderno.

Di fronte alla pesante eredità storica di quegli esempi, da un lato Juvarra li accetta e se ne serve, d'altra parte li inserisce nella nuova condizione del '700, li alleggerisce; non vuole condizionare la gente al classicismo che ormai era diventato un bene di consumo usurato. Questo volgere in concretezza la sperimentazione di quei motivi, arricchisce le sue idee e le sue immagini di un nuovo potenziale poetico. Il classicismo si rinnova per nuovi coefficienti: intanto

la luce, ad esempio, che dai grandi finestroni crea un nuovo esatto rapporto per le piante centrali, e sottopone ogni cosa alla legge dell'insieme.

Il concetto di vastità tipico dell'architettura barocca entra così in una nuova specie, con struttura rinnovata; fuori dell'automatismo e dell'assuefazione a cui il '600 aveva abituato ognuno di fronte alle proporzioni del classicismo, Juvarra propone un progredire autentico; interiorizza e trasfigura ogni approccio alle forme antiche; i capitelli corinzi, i timpani fastosi, fino allora circondati da tanta rispettabilità. Rinnova un mondo astratto in cui la gente finalmente si riconosce e si inserisce più agevolmente. Contro la manipolazione delle immagini, propria della routine del classicismo, caduto in mano a tanti persuasori che operavano al servizio delle monarchie europee, Juvarra accetta ancora quelle forme, ma le alleggerisce, le articola, con sottile e ineffabile contemplazione.

Si tratta di una nuova simbologia che invano cercheremmo in Castellamonte, dove l'architettura celebra unicamente il potere regio ed il simbolo è al più rivestito di molto mestiere.

Bastano alcuni confronti: i repertori decorativi del classicismo ricevono significato diversissimo, i capitelli e le lesene escurialensi del Vittozzi si arricchiscono nei modelli corinzi di Juvarra; i mascheroni di Vittozzi e di Castellamonte trovano sistemazione ironizzata sulla facciata di Palazzo Madama. All'interno la luce scopre un senso interiore nella bellezza. Juvarra si libera dal pittoresco materico per indicare valori psicologici della decorazione, toccata dalla luce, che assume un valore metafisico surreale.

Per la facciata di Palazzo Madama il progetto di Juvarra completo, come appare dalla incisione dedicata a Madama Reale Giovanna Battista nel 1714, poi decurtato delle due ali laterali non costruite, prelude al Palazzo Reale di Madrid. È forma ideale di un palazzo e rispetta una tipologia aulica ad uso della Monarchia assoluta, ma immerso in una situazione culturale moderna.

Lo stesso concetto di classicismo monumentale emerge dai modelli per il castello Rivoli del 1718. Juvarra amplifica idee già sperimentate nei disegni per Lucca, che finalmente egli può mettere in atto, avendo trovato un committente cospicuo.

Il classicismo che già era passato ad un vaglio feroce, eversivo, per parte di Borromini, trova con Juvarra una soluzione appianata, eppure moderna; una verifica delle norme del passato, della storia, comparate alla storia presente: ad uso alle esigenze delle monarchie del '700 ma soprattutto legate alla verità di una storia in atto, dell'individuo particolare del Settecento.

Nell'ultimo tempo la maniera grande di Juvarra ancora si riprende alle tipologie del classico per i progetti del Duomo Nuovo. L'apertura del tempo maturo sbocca in queste soluzioni (non attuate), per cui Juvarra intendeva demolire e rinnovare tutta la piazza; idee che saranno riproposte poi da Alfieri e da Antonelli per piazza Castello. I progetti di Juvarra per il Duomo Nuovo riprendono con grande retorica idee « classiche » e anche memorie rinascimentali: in un progetto utilizza una pianta brunelleschiana, in altri fogli riprende le piante manieristiche studiate durante il viaggio in Emilia.

Ma anche per i progetti del Duomo, la misura base era ormai quella dell'uomo del '700. Anche in questi studi emerge fino a che punto Juvarra puntasse su di una mirabile misura umana; ed era ormai una posizione illuministica.

Fuori da ogni impossibile recupero erudito, rapportando l'architettura alla storia in atto del Settecento, il classicismo di Juvarra era piuttosto il risultato di un progresso umano; attualizzando gli elementi di una tradizione culturale egli creava la nuova sensibilità del secolo. E in questo senso avrà valore anche per Vittone, che estrarrà dal classicismo solo il dato più funzionale, valendosi tuttavia del momento juvarriano come di una piattaforma al massimo normativa quanto a cultura e quanto a situazione umanistica.

Fig. 1. – Filippo Juvarra. « Veduta del Colosseo ». (Torino, racc. privata).

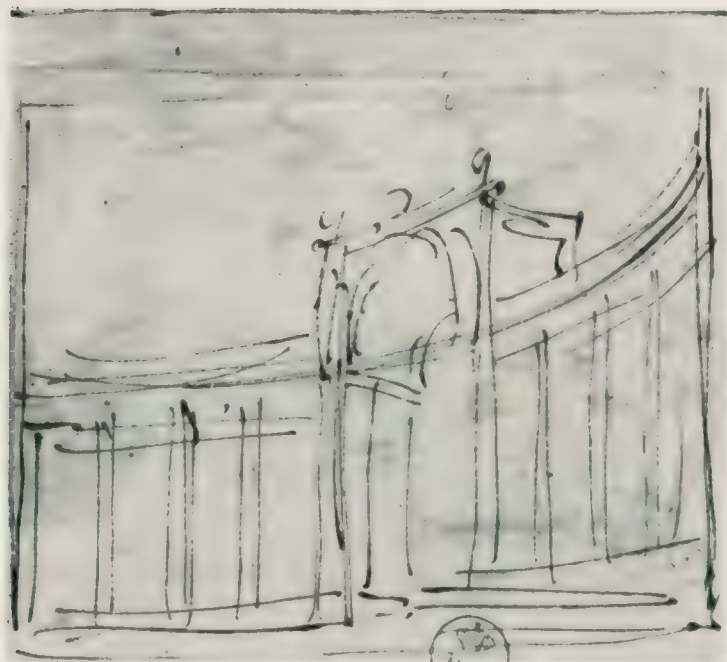



Fig. 2. – Filippo Juvarra. Colonnato. (Torino, Biblioteca Nazionale).

Fig. 3. – Filippo Juvarra. Il Tempio di Saturno. (Torino, Biblioteca Nazionale).

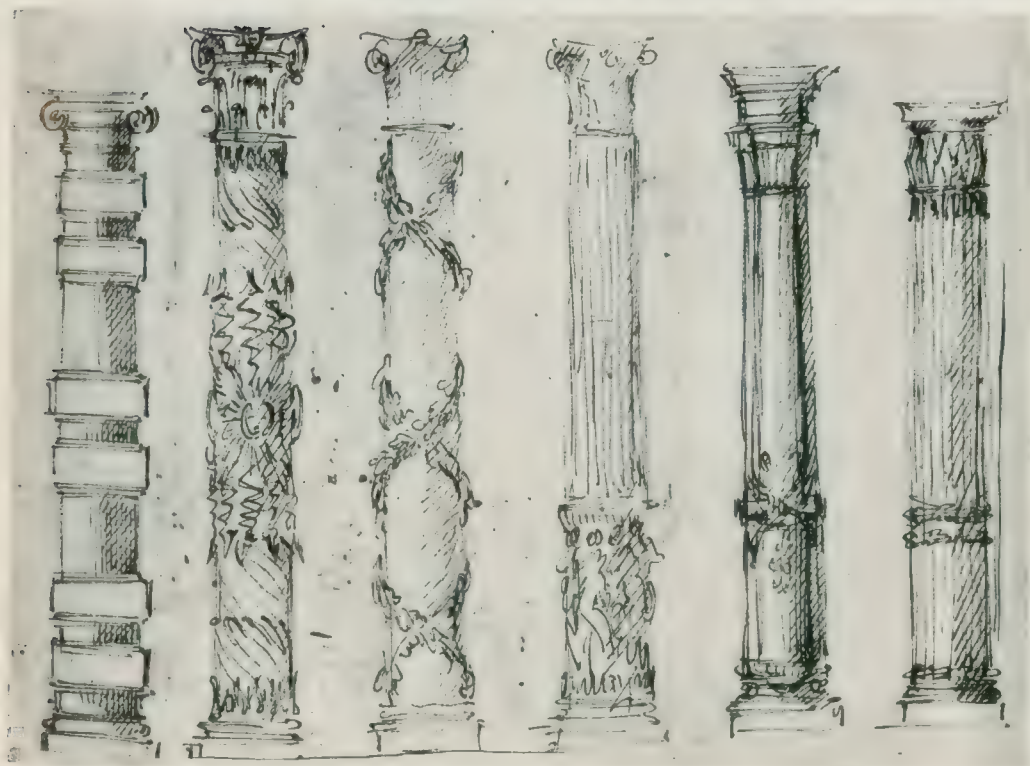



Fig. 4. – Filippo Juvarra. Studi di colonne. (Torino, Biblioteca Nazionale).

Fig. 5. – Filippo Juvarra. Veduta del Campidoglio (1709). (Roma, Museo di Roma).

Fi. 6. – Filippo Juvarra. Pensiero per il Campidoglio antico (1709). (Torino, Biblioteca Nazionale).

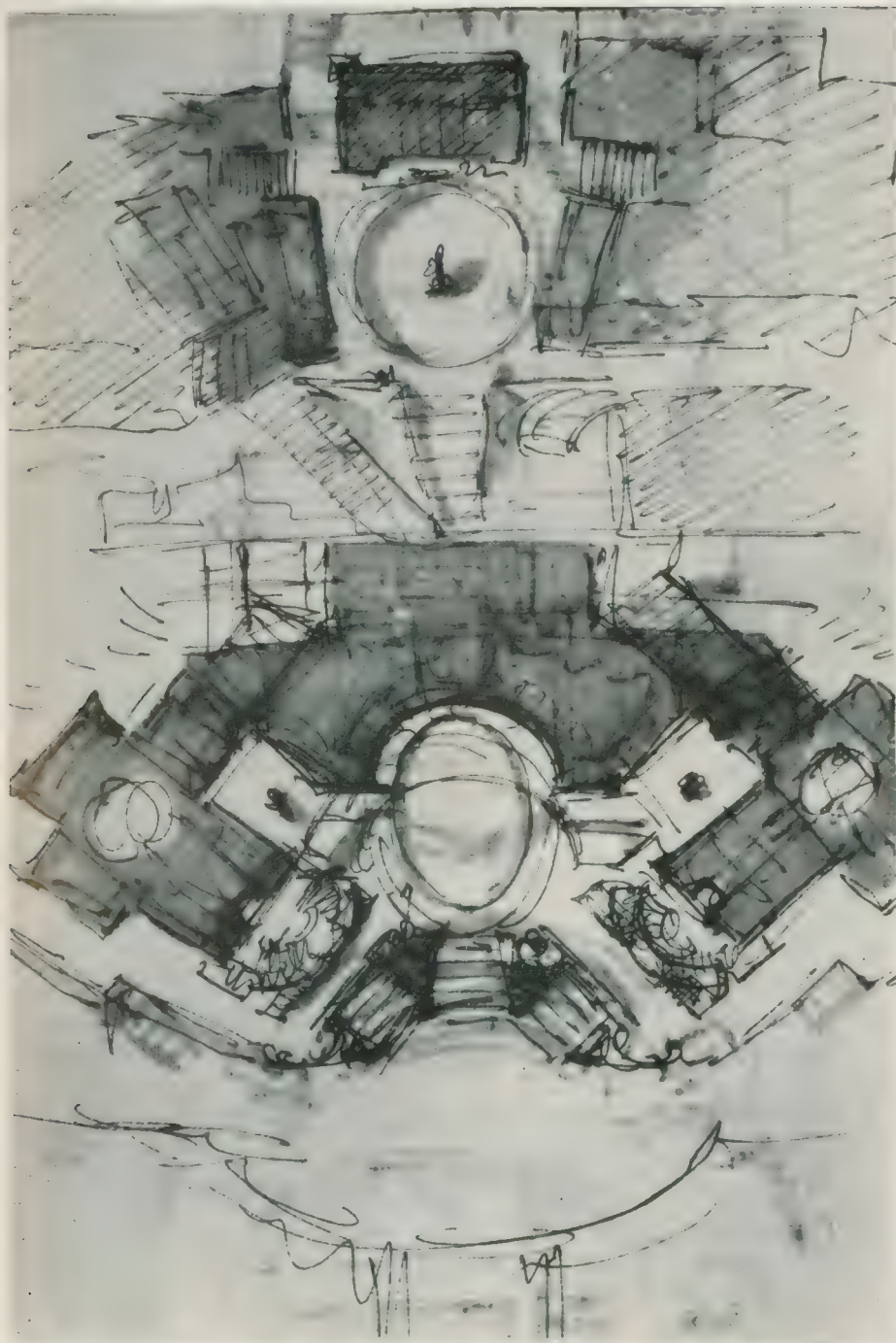



Fig. 7. – Filippo Juvarra. Idea per il Campidoglio (1709). (Torino, Biblioteca Nazionale).

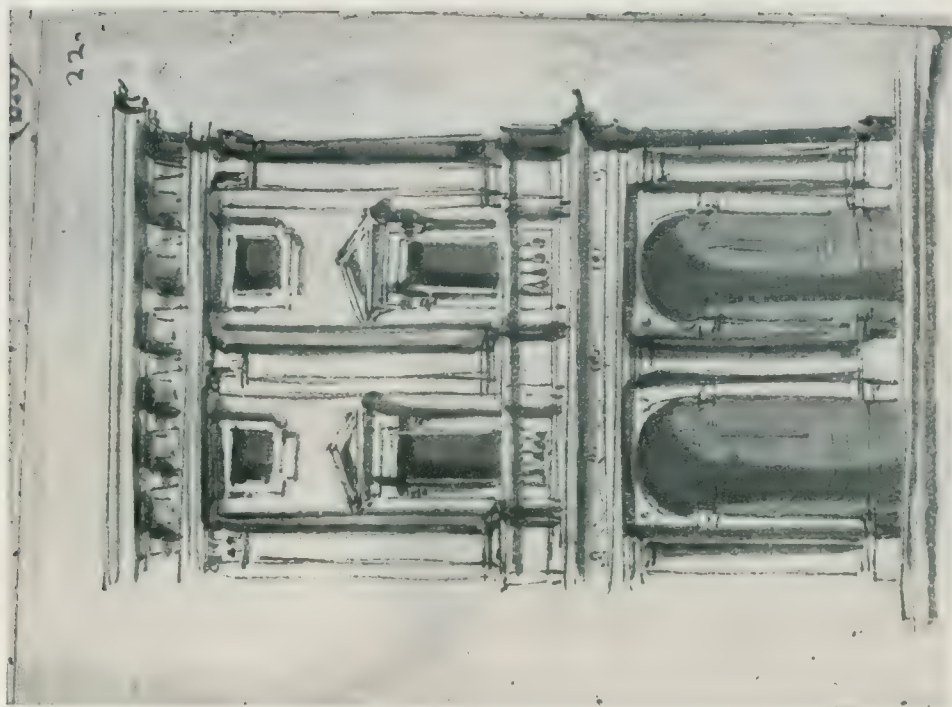



Fig. 8. – Filippo Juvarra. Studio di architettura.
(Torino, Biblioteca Nazionale).

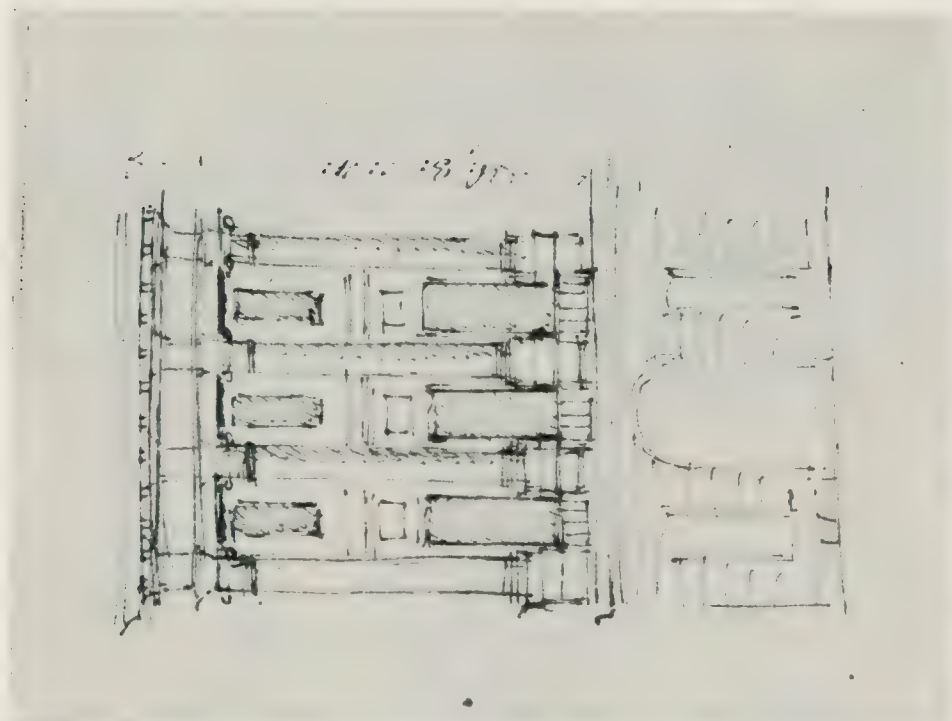



Fig. 9. - Filippo Juvarra. Studio di architettura.
(Torino, Museo Civico).

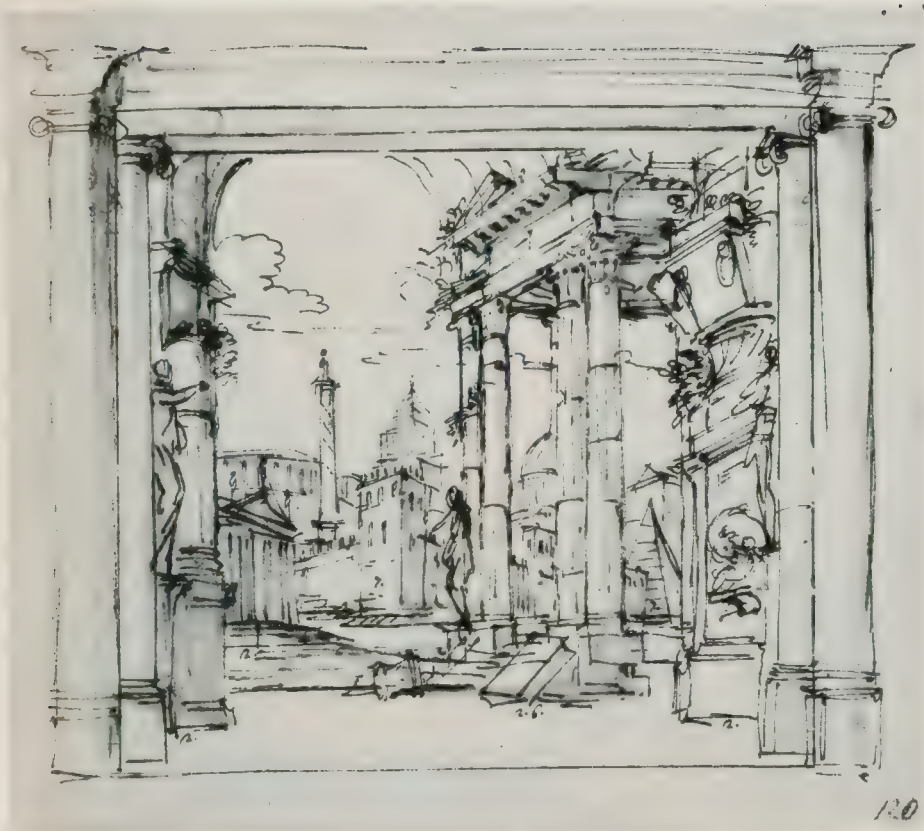



Fig. 10. – Filippo Juvarra. Rovine. Scenografia per una probabile scena dell'opera « Ricimero » (1722). (Torino, Museo Civico).

Fig. 11. – Filippo Juvarra. Rovine per probabile decorazione scenografica. (Torino, Museo Civico).

Fig. 12. – Filippo Juvarra. Modello ligneo per la Sagrestia di San Pietro (1715). (Roma, Vaticano).

Fig. 13. – Filippo Juvarra. Pensiero per il Castello e il Convento della Mafra. (Torino, Museo Civico).

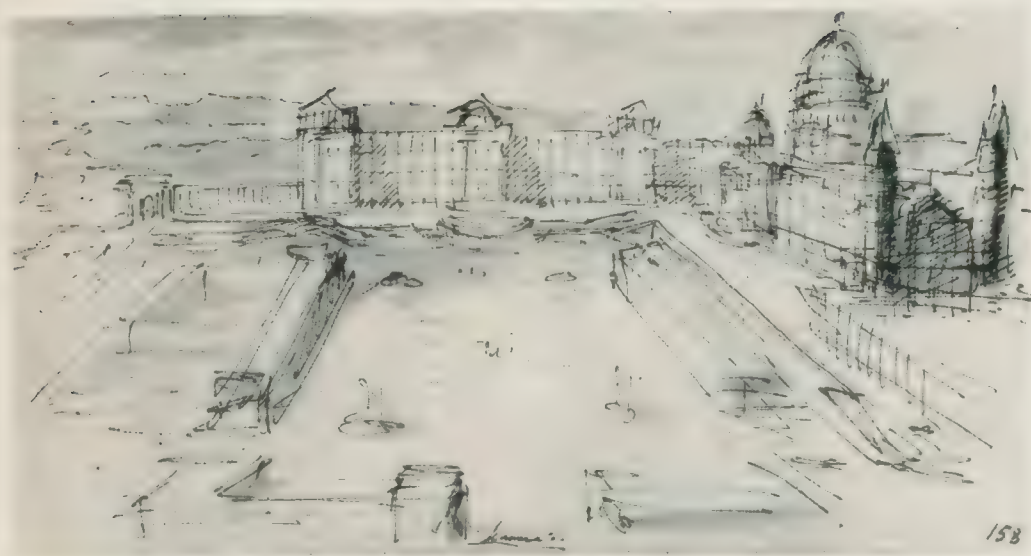



Fig. 14. – Filippo Juvarra. Pensiero per il Castello e il Convento della Mafra. (Torino, Museo Civico).

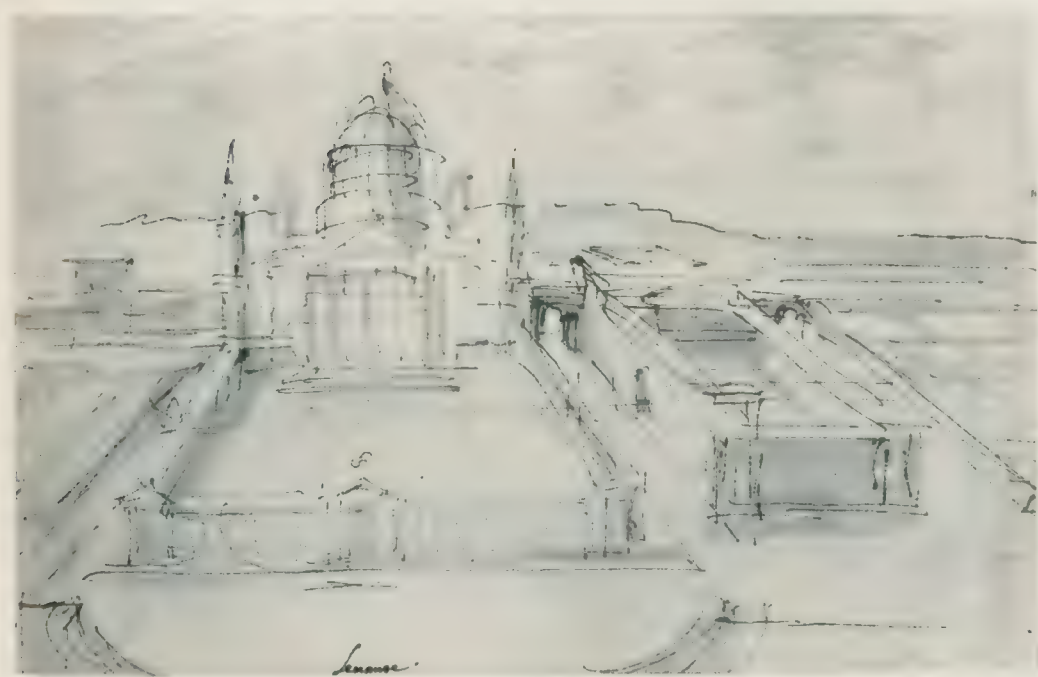



Fig. 15. – Filippo Juvarra. Pensiero per la Chiesa della Mafra. (Torino, Museo Civico).

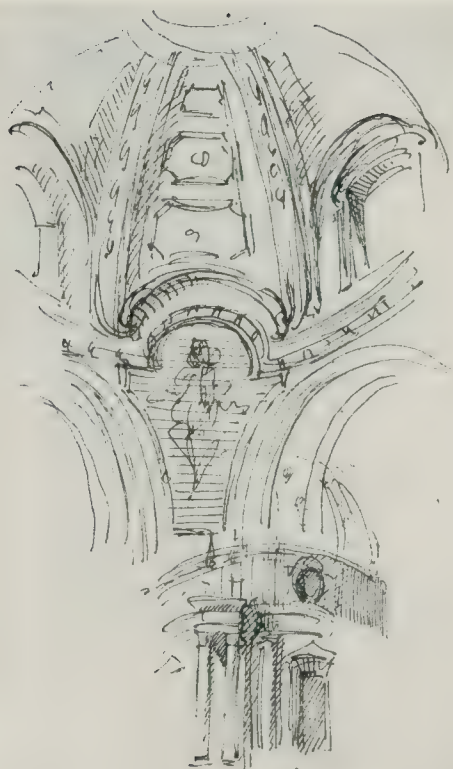



Fig. 16. – Filippo Juvarra. Studio per l'interno di una chiesa. (Torino, Museo Civico).

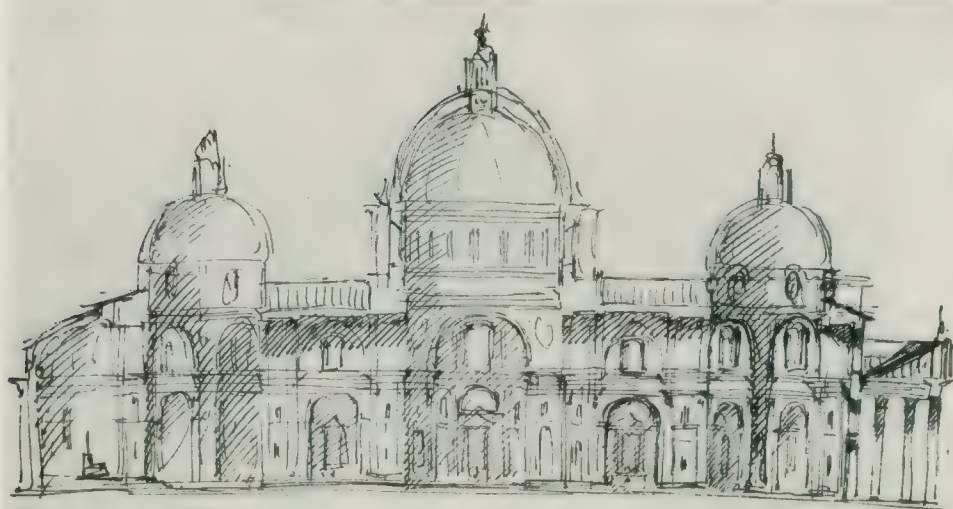



Fig. 17. – Filippo Juvarra. Pensiero per il Duomo di Torino. (Torino, Museo Civico).

Eugenio Battisti

LA RIVALUTAZIONE DEL « BAROCCO », NEI TEORICI DEL SETTECENTO

Alla luminosa memoria di R. Wittkower.

Scopo del mio intervento (1) è di isolare, entro il settecento (come hanno fatto assai felicemente l'Oechslin a proposito dell'internazionalismo, il Francastel per la decorazione rococò religiosa, A. Chastel per l'architecture moralisée, ecc.) una tendenza di gusto ben delineata nelle sue motivazioni, anche se incerta nei suoi confini sia cronologici che topografici: cioè il rinnovato interesse per il « barocco », intendendo con questa parola la corrente rappresentata nel seicento in pittura da Rubens e da Pietro da Cortona, in scultura dal Bernini, in architettura dal Borromini e dal Guarini. Il tema si ricollega direttamente allo studio del Vittone in quanto larga parte del suo operare, a nostro parere, va inclusa entro l'ambito di questo revival barocco.

---

(1) Poiché gli Atti si rivolgono ad un pubblico di specialisti, e data l'ampiezza del mio testo, riduco al massimo le note. Non posso però omettere un ringraziamento, qui, agli organizzatori del Vittone che mi hanno stimolato a questo studio sul settecento, all'Institute for the Arts and the Humanistic Studies della Pennsylvania State University, che mi ha aiutato in spese di viaggio e di fotografie, a mia moglie, Giuseppina, per il riconoscimento di un preciso significato cabalistico nella dedica del trattato del Guarini. Scrivendo di problemi generali ci si sente frustrati e insoddisfatti; tutto quanto qui è espresso è da ritenersi una ipotesi ed una interpretazione personale, dovuta a quei frammenti della cultura del settecento che sono risultati più accessibili, per varie ragioni specialmente pratiche, o più interessano, per ragioni di temperamento o di educazione. Quanto scrivo essendo dovuto altrettanto all'ascolto di dischi che a lettura di libri, e più di tutto a visite a città e monumenti, non do una bibliografia generale, che sarebbe incompleta, e spesse volte non direttamente correlata.

Non vogliamo con ciò affermare che il proposto concetto, abbreviabile nella formula «neo-barocco», spieghi automaticamente il Vittone, che fra l'altro ne fu, per suo conto, un creatore. In realtà, esso è soprattutto un modo di considerare, in un quadro più ampio di quello piemontese, i suoi atteggiamenti. Visto dal Piemonte, il Vittone può sembrare frutto di una storia pressoché solo locale, cioè un prodotto di assimilazione e divulgazione di prototipi di corte. Con lui la sperimentazione aulica del Guarini ha modo di tradursi, con singolare naturalezza e quasi spontaneità, in formule modeste e piacenti, facendola così fiorire anche a livello di chiese di campagna. Ma quanto sappiamo della sua vita indica già come il Vittone si ricolleghi, più che al Guarini locale, alla sperimentazione didattica dell'Accademia di San Luca (1), e la sua fase guariniana (come ha ben osservato il Carboneri) è limitata nel tempo, né può ritenersi il risultato d'una continuità stilistica, entro cui il Vittone s'innesti, in quanto fra lui e il Guarini intercorrono sessanta anni, cioè due generazioni. Visto ancor più di lontano, in rapporto con il modificarsi generale del gusto (ed anche con la periodizzazione proposta dal Portoghesi per gli architetti di « Roma Barocca », che si dovrebbe estendere ad altre aree geografiche), le soluzioni del Guarini, per quanto personali, trovano una quantità di possibili riscontri. Il suo culto per gli artisti più geniali del seicento, le sue polemiche a favore dell'inventività, l'amor della varietà e del nuovo, l'impegno a svegliar la fantasia dei lettori, il piacere eccitante di nuove leggiadre idee chiaramente confessato (cito da pp. XI e XII delle *Istruzioni diverse*) invitano a paragoni allargati a quasi tutta l'Europa. E non solo questo. Come egli diventa editore di testi rimasti manoscritti, così l'interesse per il barocco, dopo anni di prevaricante polemica o diffidenza, si consolida ora in un'azione ben organizzata e sistematica di recupero documentario e di ripresa teorica. In proposito vanno sottolineate le numerose edizioni di testi già preparati per la stampa nel seicento, ma rimasti inediti, oppure resi noti solo parzialmente: la lunga lista (certamente non completa) include fra l'altro i volumi illustrati del Borromini (editi nel 1720 e 1725), il trattato del Guarini (1737), quello del Gallaccini sugli « Errori degli Architetti » (1767-1771) e, passando alla pittura, ricordo che dobbiamo a curatori

---

(1) WERNER OECHSLIN, *Un Tempio di Mosè - I Disegni offerti da B. A. Vittone all'Accademia di San Luca nel 1733*, in « Bollettino d'Arte », 3, Luglio-Settembre 1967.

settecenteschi l'edizione, purtroppo emendata, delle vite del Passeri (1772, di cui si ebbe anche una traduzione tedesca del 1786), dei frammenti del trattato dell'Agucchi (per merito dello Zanotti, 1706), della famosa lettera del Giustiniani sui generi della pittura (edita nella raccolta curata dal Bottari VI, 1768), della Vita del Cav. Bernini di Domenico Bernini (Roma 1731), e la presentazione di Ritratti incisi di alcuni pittori del XVII secolo dai disegni del Leoni (Roma 1731), accompagnanti una ristampa di biografie seicentesche (dal Baldinucci, ecc.). Altrettanto significative le fonti indirette, che tentano una storia del seicento, come il Pascoli, il Ratti, il De Dominici, raccogliendo aneddoti, utilizzando testimonianze sparse, lettere, relazioni anche di discendenti. Nelle sue *Vite*, il Pascoli per la prima volta presenta in modo elogiativo personaggi altamente contestati, come il Borromini le cui sregolatezze (se mai fossero riscontrabili nelle opere) sarebbero da apprezzarsi in quanto, « graziose ... in quella guisa appunto, che l'esperto scrittore per non dare a vedere d'aver troppo limati i suoi scritti, si lascia a bella posta cadere in qualche scorrezione ». Con garbo, ecco data una bella risposta ai pedanti, e a chi definiva assurde ed illogiche le forme borrominiane, riconfrontate con acume nel loro processo creativo alle sottigliezze della natura « maestra dell'arte e del tutto », la quale « per far comparire più avvenente e più bella la bellezza d'un volto, che vuol sopra gli altri esaltare, o gli fende il mento, o gli scorcia il naso, o gl'ingrandisce gli occhi, o vi sparge qualche neo », altra bella frecciata contro i sostenitori di un ideale astrattamente equiparato alla bellezza statuaria.

Questa attività di recupero, così preziosa già nell'ambito editoriale, non sembra essersi svolta in tutte le città, ma, almeno per le prime fasi, si accentrò a Parigi (dove coincide con il crescere dell'influenza italiana), a Vienna e in Italia a Roma, a Torino, a Napoli e Genova. Non si può parlare certo del neo-barocco come d'un movimento di gusto, come quelli moderni, né di una tendenza continuativa; esso ha l'aspetto di una discussione, che si accende in occasione di qualche grosso pretesto, e sembra più vigorosa, grosso modo, nei decenni a cavallo del sei e settecento (agendo in modo estremamente positivo ad esempio sullo Juvarra), quindi risuscita verso il 1730, coincidendo con l'attività di storiografo del Pascoli (in rapporto con un illuminato mecenatismo e, a quanto pare, con una apertura verso i problemi anche sociali della nuova realtà urbana). Proseguendo il secolo, il neo-barocco entrerà in diretta opposizione, ma avendone la peggio, contro le teorie del

funzionalismo e del neoclassicismo. A questo punto la pubblicistica fiorisce in tutti i centri ed, in Italia, specialmente nel Nord.

Concomitante alla polemica in sede critica, ed alla riesumazione dei testi teorici, c'è una massiccia ripresa, dopo una lunga e significativa interruzione, di progetti monumentali e dinastici, risalenti ad idee o disegni dei grandi maestri del Seicento. In ciascun caso si riaccesero vivissime le polemiche pro e contro.

La sconfitta peggiore, subita dai neo-barocchi a Roma, è forse l'esito del concorso per la facciata di San Giovanni in Laterano, che non solo annullò la possibilità di continuare quanto Borromini aveva fatto all'interno, ma introdusse una specie di manifesto neo-cinquecentesco, stranamente anticipatore del futuro. Le vittorie furono abbastanza numerose: possiamo individuarle, ad esempio, nella realizzazione della Trinità dei Monti, che avrebbe già dovuto svolgersi nel seicento attorno al monumento equestre del Re di Francia, e che invece, alla fine, rimase privata perfino delle indispensabili sculture ornamentali entro le nicchie e degli ornati da porre sulle balaustre. (Fu dunque una vittoria solo a mezzo) (1). Meglio forse andò con la Fontana di Trevi, specialmente per l'apparato scultoreo, anche se rimane un fastoso frammento di una più larga sistemazione monumentale del centro di Roma, forse risalente al Bernini come progetto, e in un modo o nell'altro, per vie traverse, imitata o realizzata in più capitali d'Europa.

Ci siamo limitati ad elencare casi noti a tutti, anzi ovvi, ma proprio in ciò sta l'importanza del fenomeno che stiamo constatando. Ogni secolo, ovviamente, ha preso cura della propria tradizione immediata, assumendo posizione critica, o di polemica, o di accettazione riguardo ai predecessori, e raccogliendone rispettosamente la documentazione, spesso a scopi puramente commemorativi. Tuttavia il recupero compiuto dal Settecento è eccezionale.

---

(1) È anche il caso del monumento di Carlo I, equestre, in bronzo, eretto a Charing Cross in Londra non nel 1633 (quando venne fatto), ma nel 1675 (allorché il programma fu ripreso dal Lord Treasurer Danby), fra l'altro a sostituzione di un teatro di maschere italiane di cui ironicamente (contro la statua del re) è invocato il ripristino da Andrew Marvell:

> So the Statue will up after all this delay;
> But to turne the face to Whitehall you must shun;
> Though of Brasse yet with greif it would melt him away
> to behold ev'ry day such a Court, such a Son.

Cito da ANDREW MARVELL, *Complete Poetry*, edited by George de F. Lord, New York 1968, pp. 201-204.

Specialmente la pubblicazione dei trattati è una concreta risposta, postuma, alla sfida del Bellori, che dalle sue biografie aveva intenzionalmente escluso i genuini artisti barocchi (tranne, per ragioni politiche, il Rubens), e, trovandosi in una posizione di potere (con sovvenzioni per i libri in stampa), aveva mascherato la sua polemica con la libertà del giudizio personale, invitando gli artisti non rappresentati da lui a trovarsi, per conto loro, un biografo e un editore (più il denaro necessario all'impresa) (1); proponendo cioè, ma con la maligna consapevolezza dell'impossibilità pratica di farlo mancando un pari patronato, che gli esclusi organizzassero un proprio *Salon des Refusés*. Rispetto a quanto accadde in altri periodi (e sta accadendo anche oggi), le fonti pubblicate postume, talvolta con oltre un secolo di ritardo, sono testi fondamentali, e non marginali, del dibattito teorico e formale del seicento, quindi gravissima fu la diminuzione culturale dovuta alla loro esclusione dalla comune lettura e dall'uso didattico (penso specialmente alla ritardata pubblicazione del Borromini), creando inoltre al loro apparire un senso anacronistico di novità. Ed anche se altre vie d'informazione erano possibili (bastava un viaggio a Roma), queste erano accessibili solo agli artisti più intraprendenti ed ai più ricchi o internazionali dei loro mecenati. Cosicché non par dubbio che la soppressione dei testi barocchi (di cui dobbiamo tuttora lamentare la scarsità) costituì un fenomeno senza precedenti, per il tempo, che potrebbe anche interpretarsi come il prevaricare delle tendenze classiciste o meglio accademiche, spinto a tal punto da togliere fisicamente la parola agli avversari, facendo venir meno, anche solo a forza di maldicenze, le possibilità di pubblicazioni e di prestigio, quindi distruggendo di fatto o all'origine un larghissimo materiale documentario. (2) Conviene para-

---

(1) Semplifico, ma senza esagerare, le conclusioni a cui sono giunto scrivendo l'introduzione all'edizione del Bellori curata da alcuni miei allievi anni fa quando insegnavo a Genova, e pubblicata come uno dei quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte di quella Università.

(2) L'asprezza delle critiche, che provocò addirittura un'azione omicida da parte del Borromini, evidentemente contro un sabotatore, è bene attestata da PIETRO LEPOREO, *Volgar Prosa rimata*, 1652, che parla di « malevoli e disamorevoli che lo lacerano e lo macerano senza scienza e contro coscienza ». Lo Chantelou era fra questi, in quanto giudicò che mentre « i pittori e gli scultori, quando si impegnano in una opera di architettura, fondano le proporzioni sul corpo umano, invece il Borromini fonda le proporzioni sulle chimere ». Giudizio, peraltro, correttissimo, se si interpretano chimere come simboli, allegorie, metafore. Va notato come analoghe critiche, in sede pittorica, siano state rivolte contro Pietro da Cor-

gonare codesta situazione con quanto è avvenuto per il costruttivismo russo, in patria, o con la dispersione delle esperienze didattiche del Bauhaus, o la distruzione, da parte di gruppi di destra, di numerosi affreschi di carattere politico, eseguiti negli anni 30 in USA nell'ambito del Welfare Program of Art.

Nel settecento il clima delle polemiche sembra essere meno violento ed esclusivo, lo si deduce dal fatto che una larga pubblicistica rococò poté fiorire anche là dove tendenze opposte erano predominanti. Tuttavia il recupero del barocco restò un'operazione ancora scottante — come si vede dal tono aspro di difesa o di accusa talvolta assunto —, e necessariamente limitato (non si riuscì ad esempio a impedire che la documentazione relativa alla reggenza di Pietro da Cortona dell'Accademia di San Luca restasse nascosta in archivio, finendo poi dispersa o distrutta in fase neoclassica, forse per intervento dello stesso Missirini).

Per chiarire il clima del tempo di diniego e di accettazione (che meriterebbe indagini minute per ogni centro), mi si permetta di ricorrere alla citazione da un dialogo, a suo modo neo-seicentesco, scritto dal Bottari verso il 1734 in cui intervengono come interlocutori (ma esclusivamente sulla base di citazioni tratte dal Vasari o di osservazioni personali del Bottari stesso) il Bellori ed il Maratta, secondo un'associazione che ha un interessante

---

tona, mentre, per ragioni di altra ambientazione politica e geografica, se ne salvò in parte il Rubens.

A. C. Daviler nella prima parte del *Cours d'Architecture* (Parigi 1691) esprime assai bene questo atteggiamento negativo, lamentando la situazione dell'Italia « ou presentement la licence dans les Arts n'a plus de bornes: puisqu'on ne voit point à Rome que les Bastimens, depuis ce siecle seulement, ayent quelque rapport ni aux preceptes ni aux examples de la veritable Architecture; ce ne sont que Cartouches, Frontons brisez, colonnes nichées et autres extravagances que des Architectes tels que les cavaliers Borromini, Pierre de Cortone, Rainaldi et plusieurs autres ont mis en usage, au mépris de ces monuments si magnifiques dont il sont les dépositaires, et que le tems a laissé devant leurs yeux pour les instruire; et ce qui est de plus remarquable, c'est que leur Peinture et leur Sculpture sont, si l'on en excepte quelques uns, semblables à leur Architecture; aussi a t'on toujours observé que ce trois Arts ont eu le mesme sort dans les differens tems, parce qu'il partent d'un mesme principe, qui est le Dessein; et puisque ces Architectes extiment leurs caprices des inventions ingenieuses, et disent que c'est une erreur de se contraindre par les règles, lorsqu'on a droit d'en faire de nouvelles, il est évident qu'ils prennent le chemin de tomber dans une manière de batir moins artiste que la Gothique, et tout-à-fait opposée à l'Antique qui est sans doute la meilleure et la plus assurée ». Nonostante ciò, a pag. 154 egli loda l'effetto « surprenant », delle nicchie del Borromini in San Giovanni in Laterano, i cui ornati « sont aussi irreguliers et imaginaires que la composition est ingenieuse ».

precedente letterario in un manoscritto spagnolo ancora inedito (1). Ecco dunque:

Bellori. – E inoltre i Signori col mancare di cognizione, e voler pure imprendere a fare opere grandi, hanno rovinato queste arti, perché gli artefici tirano a compiacere il loro cattivo gusto; e abbandonati gli eccellenti modelli, e gli esempi perfetti de' grandi Uomini, e le loro opere non considerando con buon giudizio (come dice lo stesso Autore) e non le imitando hanno a' tempi nostri certi architetti plebei, presuntuosi, e senza disegno, fatto quasi a caso, senza servar decoro, arte, o ordine nessuno, prodotte tutte le cose loro mostruose, e peggio che le tedesche, che volgarmente si chiamano gotiche.

Maratta. – Or pensate quello che direbbe (il Vasari) se vedesse alcune fabbriche odierne, che non sono né gotiche, o tedesche, né italiane, o regolate, e tuttavia sono spacciate per imitazioni del Borromini, da cui sono lontane quanto il Cielo dalla Terra, e pure così fatte piacciono alla moltitudine.

Val la pena di riportare anche il commento finale, che denota come, adeguandosi alla psicologia del nuovo secolo, la ripugnanza concettuale per le avanguardie (tipica del Bellori) si vada ora trasformando in un tipo direi fisico ed emozionale:

Veramente un uomo intelligente, e di buon gusto, nel rimirare moli per la loro vastità magnifiche, ed eterne, e pel cattivo modo d'architettarle deplorabili, sente una pena, ed uno sfinimento indicibile, ...

*
* *

Il mio fine, proponendo per questo convegno il soggetto di cui sto parlando, era in origine esclusivamente documentario. Pensavo cioè di approfittare dell'obbligo di fare uno spoglio dei trattatisti del Settecento, confrontandoli con il Vittone, per spigolare, in essi, frammenti di testimonianze dirette, utili per una ricostruzione della poetica barocca. Ma durante la ricerca, rimasta parziale, l'interesse è mutato, concentrandosi sull'aspetto critico della questione, cioè sul modo di reagire del settecento al barocco, caratterizzato da un curioso slittamento verso posizioni più di sinistra, cioè meno classicistiche, da parte sia dei sostenitori che degli avversari. Mi spiego subito. Mentre nella letteratura artistica del seicento il grande scandalo era il Borromini, ora egli è accettato pressoché da tutti; (2) la polemica riguarda invece i suoi imitatori,

(1) Dal titolo « Academia de Pintura del Señor Carlos Maratti », Biblioteca Corsiniana, ms. 660. Ne ho citato alcune parti in *Rinascimento e Barocco*, 1960, pp. 284 e segg.

(2) L'osservazione è già stata fatta dal PORTOGHESI, nella sua rassegna della fortuna critica del maestro, in *Borromini nella cultura europea*, Roma, 1964, pp. 104

passati e presenti. Mentre nel Seicento la giustificazione per le accuse era l'accusa di essere un manierista, cioè di valersi di chimere, concetti, formule irrealistiche e di trovarsi in una posizione anticlassica, ora il manierismo è accettato, anzi assunto in più casi come modello, ciò che si criticano sono gli eccessi. Basterà ricitare in proposito il dialogo del Bottari, dove troviamo lodi, altrettanto calorose che ingiustificate, di Michelangelo architetto (di cui si apprezzano perfino le finestre della Cappella Medicea), e perfino del Buontalenti (sebbene con critiche e discriminazioni), mentre soluzioni analoghe usate dai contemporanei, come i timpani spezzati sulle finestre, sono condannate aspramente. In genere il Borromini e, più a monte, Michelangelo sono ora considerati modelli di decoro e purezza, la cui imitazione potrebbe correggere molti degli errori settecenteschi. Leggiamo, anche una frase del brillante attacco introdotto da L. Pascoli nell'ultima *Vita* del secondo volume (a p. 557), quella di Giambattista Contini, contro un non specificato allievo che avrebbe voluto fare « nella metropoli del mondo il Borrominello ».

Figliuol mio voi siete per una cattiva strada, e lasciar potreste agli ebanisti, a' falegnami, a' carrozzaj, a' sediari, a' festajuoli, a' banderari e agli altarini de' fanciulli coteste vostre tante centine, centinati, e centinature. Le fabbriche son ben differenti da' canterani, dagl'inginocchiatoj, dalle carrozze, dalle sedie, da' paramenti delle feste, e da' cieli de' letti.

---

e segg. « Ciascuno operando sia nell'ambito puramente professionale che in quello più vasto della cultura, deve scrivere il suo *pezzo su Borromini ...* ».

Scrive il Pascoli nella monografia del Maderna « tre uomini grandi, inventore ciascuno di vaga, saporita, bizzarra e graziosa maniera sono stati il precipizio delle nostre belle arti, e a tale gli ignoranti e sciocchi loro imitatori l'an condotte, che il buon gusto antico, e moderno prender può la gramaglia, e le sagrosante venerande belle forme mettere il bruno. O se dall'avello sorger potessero il Bernini, il Berrettini, e 'l Borromini, e vedessero l'inezie, le deformità, le stravaganze tratte dalla turba dei loro seguaci nelle bellissime opere loro credo certo, che resister non potendo a così spaventosa e lagrimevol vista piucché ratti correrebbero a ritornarvi! ».

Altro ottimo esempio — in sede immediata — è fornito dal Vittone, proprio alla fine d'una ottimistica dichiarazione sulle possibilità dei moderni di procedere su vie nuove: « Ben più assai deplorabil cosa è il vedere giunto a segno tale il disordine circa il di lei giudicio (dell'architettura), e discernimento, che quasi ormai più non si sa distinguere il fine dal mezzo, ne l'essenziale dall'accessorio: mentrecché quasi a null'altro oggidì rivolto scorgesi lo studio, e fissa l'attenzione di chi s'appiglia a tal Professione, che alla politezza, e bizzarria del disegno; quasi che in questo, e non nelle regole, e cognizioni, che riguardano il modo di ben ordinare in tutte le parti loro le Fabbriche, consista, siccome il principal fine, così la sostanzial parte dell'officio dell'Architetto » (*Istruzioni elementari*, p. 411).

Il Pascoli s'ispira, certamente, alla famosa pagina del Bellori, contro chi « deformando gli edifici, e le città istesse, e le memorie, farneticano angoli, spezzature, e distorcimenti di linee, scompongono basi, capitelli e colonne, con frottole di stucchi, tritumi e sproporzioni » (p. 30), ma ciò che è ormai messo in accusa non è il vero e proprio progetto, ma la sua ornamentazione ed il trattamento dei dettagli; il discorso stesso messo in bocca arbitrariamente al Contini è generico, e per di più venne tratto, all'ultimo momento, da un terzo volume, incompleto, destinato agli artisti viventi (codice della Biblioteca Augustea di Perugia), forse in previsione di una sua difficile pubblicazione, e trasferito nel secondo volume, a mo' di conclusione, per equilibrare, in certo modo, le numerosissime espressioni di apprezzamento per il barocco, e anzitutto per il Borromini. Il Pascoli ritiene che la ripresa delle forme borrominiane si riduca ad una scala decorativa, venendone meno le insite ragioni semantiche e narrative. Manca infatti il riconoscimento — a causa di un mancato aggiornamento filosofico — che nella sensazione, e quindi nello strumento che la soddisfa ed affina, cioè la decorazione, è implicita una funzione conoscitiva ed estetica determinante, di per sé meritoria. Questo stato di cose giova a favore di chi, come l'Enggass, muovendo dallo studio della scultura, ritenga che in Italia esista nel settecento una fase stilistica indipendente, aliena dai più geniali estremismi sia francesi, che tedeschi ed austriaci ma non conservatrice, forse da definirsi barocchetto (1). Inoltre benché nei critici italiani si parli assai poco di quello che accadeva in Europa, abbiamo un chiaro indizio di un riaccentuato nazionalismo nella riesumazione, come termine di accusa, del termine « gotico ». Molti, di fronte al divulgarsi delle nuove forme, sospettano che si preannunzi un altro declinare dell'arte, a causa del fatto che i Signori « hanno troppo avezzati gli occhi alle frascherie de' moderni architetti », e gli architetti rifiutano i sacrosanti modelli, cioè « le architetture del gusto antico de' Grecj e di Michelangelo ». Sempre il Bottari così lamenta:

Dicono bensì che i pensieri, e le idee, e la maniera di fare degli antichi non si adatta al gusto moderno, onde bisogna ridurre le cose all'uso nostro, e così mi son sentito dir io sul viso da uno di questi presenti architetti nel

(1) Benché il termine, troppo lezioso, dia adito a critiche, la dimostrazione è sottile e coerente. Si tratta di una comunicazione al congresso sul Tiepolo, settembre 1970, ora in corso di pubblicazione negli Atti.

Altra occasione determinante, anche per la sua interdisciplinarità, fu il costituirsi in Roma di cerchie avanzate culturalmente, come quella dell'Ottoboni e dei Pamfili (1). Ne abbiamo una visualizzazione, quanto mai suggestiva, dalle fantasiose scenografie dello Juvarra per il piccolo teatro nel Palazzo della Cancelleria edite da Ferrero-Viali, e se vogliamo accompagnarle con una diretta impressione sensoriale, possiamo ricorrere a talune registrazioni delle opere serie ivi rappresentate, e più facilmente, nonostante gl'inevitabili travisamenti dovuti alla differente educazione e dizione dei cantanti, alle cantate di Haendel, composte a Roma, taluna forse sul testo del Pamfili (2). L'impatto della cultura italiana sullo Haendel che compie ricerche quanto mai discordanti e vivaci, sembra averlo stimolato ad una rapida assimilazione della musica seicentesca, della conseguente trasformazione e modifica, come polemica contro essa. Ma certo, dovrebbe essere studiato, comparativamente, tutto l'ambiente romano. A questo momento, ad ogni modo, si deve, per opera di Alessandro Specchi, la più splendida antologia di elementi decorativi barocchi, mai uscita dai torchi, cioè lo *Studio di Architettura Civile* (1702-9). Ricchezza, fasto, idee grandiose, iperbole immaginativa, fervore sperimentale sono ad un tempo le ragioni del recupero del barocco, e la sua conseguenza. Seguiranno poi i recuperi dei classici della trattatistica seicentesca, certo letti avendo negli occhi già le messinscene dei teatri di corte, ed i libri d'ornamentistica di Berain, Lepautre, fino a Meissonier, presenti tuttora nelle biblioteche storiche romane.

Ci limitiamo, intenzionalmente, a queste sommarie indicazioni, restringendole al campo della trattatistica, in quanto le grandi costruzioni di carattere politico (sul tipo dei palazzi costruiti a Vienna dal Principe Eugenio, o delle basiliche, di pellegrinaggio o no, come il San Carlo) sono rese possibili proprio dal dibattito

---

(1) Sui Pamfili vedasi il volume della Montalto; è peraltro da ricordare che fu appunto la nuova facciata sul Corso del loro Palazzo (riprendendo l'atteggiamento modernista che aveva portato questa famiglia a favorire nel Seicento Pietro da Cortona, il Borromini, il Bernini) a far diffondere, purtroppo in senso più negativo che positivo, il termine critico barocco in tutta Europa.

(2) Conosco queste cantate dai seguenti dischi: A. Scarlatti, in Archiv, 3008 (soprano Teresa Stich-Randall, Camrata Academica del Mozarteum di Salisburgo; Haendel, Disco Eterna 8 26 076, Orchestra da Camera di Berlino; e Deutsche Grammophon Gesellschaft, Membri dell'orchestra Filarmonica di Berlino, diretti da G. Weissenborn, Anges Giebel, soprano; D. Fischer-Dieskau, baritono).

teorico. Esse costituiscono, è vero, i risultati più vistosi di ciò che è l'espansione barocca fuori Italia, e continuano, con fedeltà, la tematica celebrativo-dinastica seicentesca, ma questa avrebbe potuto essere svolta benissimo in stile neoclassico come avvenne più tardi. Esse sono, a volte, composite, cioè fondate su contrastanti ideologie. La facciata del San Carlo di Vienna è un assemblage, per così dire, di più stili e ideologie, scelti assai opportunamente in base al programma delle varie parti dell'edificio. Un moderato barocco compare nella cupola, come doveroso riferimento a Roma; il sistema delle due colonne ai lati della chiesa è d'ispirazione massonica (1), ed il timpano della facciata ha un rigore classicista

---

(1) Si dovrebbe aggiungere, in questa elencazione di sopravvivenze, o meglio riprese, del barocco, l'utopia cosmologica, spesso associata a forme architettoniche pure che si è tentati di considerare esoteriche, visto l'impiego fattone successivamente dall'architettura massone (specialmente in Austria e in Germania), e da quella rivoluzionaria. Nulla permette di riconoscere, nel seicento, radici mistiche che non siano quelle della tradizione biblica e classicistica; ma è certo che le loro estrinsecazioni sono aperte ad interpretazioni esoteriche, anche quando non siano nate già in tal clima (come sembrerebbe il caso delle ricostruzioni del tempio di Salomone del Villalpando, riprese più tardi in modo diretto da Fischer von Erlack). Per di più le loro riprese settecentesche sono imponenti. L'idea, del Bernini, di congiungere Piazza Colonna e Montecitorio, costituendo un ampio foro adorno delle colonne di Marco Aurelio e di quella Antonina è rielaborata quasi al punto esecutivo sotto Clemente XI (vedine un progetto, attribuibile alla cerchia di Francesco Fontana, pubblicato da WERNER OECHSLIN in *Rom ist Babel*, in « Werk », 6, 1970, p. 414). L'impianto quadrato, a castello, del Louvre, è ripreso, nonostante gli assai più moderni progetti dello Juvarra, per ordine della corte dal Sacchetti, a Madrid, che vi abbina, per ragioni più di prestigio che di sicurezza contro gl'incendi, l'uso della pietra. Questa geometrizzazione, nel seicento corrispondeva ad una approssimativa schematizzazione scientifica dell'organizzazione dell'universo; ora, ne è caso mai solo più il geroglifico o la metafora, ma proprio per ciò consente un'associazione più completa con tendenze esoteriche, operanti al di fuori del piano filosofico e scientifico, anche se pronte ad accettarne alcuni principi. Poiché abbiamo parlato, sopra, di architettura massonica, vorremmo aggiungere un'altra osservazione, a commento del San Carlo di Vienna, e per cui sono state date già due interpretazioni iconografiche: come introduzione, appunto, di idee del barocco romano (con le relative concomitanti semantiche); o come emblema imperiale delle superate Colonne d'Ercole. Le due interpretazioni, peraltro, non spiegano la stretta associazione fra colonne e chiesa, così splendidamente organizzata anche mediante il riferimento alla facciata borrominiana di Piazza Navona. Ora, nella pur vaghissima storiografia concernente la Massoneria e le sue manifestazioni visive, un tema è sempre presente: quello delle due colonne erette nel tempio di Salomone, di cui un commento rabbinico, è già citato nel 1691, da ROBERT KIRK. Le due colonne avrebbero avuto il nome di Jakin e Booz, e sarebbero state tortili. Secondo un Commento di CRAMPON, le due colonne, ai lati del tempio, avrebbero significato, rispettivamente « Egli (Dio) fonderà stabilmente », e « Forza »; cioè Dio stabilirà

— tramite Palladio e Vignola — che anticipa la architettura rivoluzionaria; i padiglioni laterali, che sviluppano con piena libertà un motivo di Pietro da Cortona, hanno una qualità altamente scenografica.

A parte il San Carlo, che è un riferimento diretto alla cultura romana, i palazzi per lo più rivelano una quantità di legami con la Francia, indicando chiaramente come il modello delle nuove autorità sia di natura diversa, più moderno, da quello neofeudale italiano o papale, allo stesso modo in cui lo stato si sta organizzando verso forme burocratiche e di dirigismo economico. Anche l'opportunità di usare forme barocche dipende, a leggere il D'Aviler attentamente, dalla legittimazione datane a Parigi (1) (dove anche

---

nella forza, solidamente, il tempio e la religione posta al centro delle due colonne. Il programma massonico del San Carlo non è esclusivo, si accompagna infatti a decorazioni plastiche di carattere votivo — sul frontone —, e devozionale, sulle colonne a spirale; ma a mio parere potrebbe stare alla base della concezione dell'insieme, tanto più che assume rilievo notevole, in questo contesto, associandosi strettamente a motivi massonici, l'enfasi sul triangolo (peraltro tradizionale simbolo di Dio) nell'altar maggiore della chiesa stessa.

(1) Uno degli aspetti ripresi meglio a Parigi era quello celebrativo. Su questo punto la confusione fu, presumibilmente, grande in quanto il tema obbligava a quelle iperboli che l'Accademia tendeva a limitare. BLONDEL, nel suo *Cours d'Architecture*, Parigi 1675-83, dopo aver definito l'Accademia, a cui egli dedica il suo libro, « l'unique moyen de dépouiller l'Architecture de ses ornements vicieux, de retrancher les abus que l'ignorance et la presomption des ouvriers y avoient introduits, et de l'enrichir de ces beautez naturelles et de ces graces qui l'ont rendue si recommandable parmy les Anciens » nel discorso del 31 dicembre 1671 detta il programma ornamentale che sarà usato, alla lettera, dal Principe Eugenio nel Palazzo di Vienna ed al Belvedere: l'architettura, infatti, oltre a svolgere funzioni pratiche « elle rige d'abord des Trophées sur le champ de bataille, qu'elle enrichit des dépouilles des ennemis. Elle rassemble les os des Citoyens qui sont morts en combattant pour la patrie, afin de les renfermer dans des mausolées qu'elle construit, faisant revivre leurs noms et leur actions sur le marbre et sur le bronze ... ». Questi mausolei per maggior gloria dovrebbero adornarsi di immagini di schiavi o cariatidi rappresentanti i re sconfitti. « Ensuite l'Architecture prepare une entrée au vainqueur; elle le fait passer sous les voutes superbes des arcs de triomphe qu'elle fait eriger a sa gloire et qu'elle remplit de figures si admirables et d'ornements si exquis, qu'il est impossible de les considérer sans étonnement. Un Conquérant voit à son arrivée des machines industrieuse que l'Architecture a preparée pour en faire des feux de joye. Il trouve des images et des Statues qui elle a fait fondre du bronze pris sur les ennemis. Il voit de toutes parts des colonnes, des Pyramides, des Obelisques ... » (Discorso del 31 dicembre 1671). Benché il motivo della pubblica celebrazione sia stato rinascimentale, manieristico e successivamente si sia trasmesso, con identici programmi, alla rivoluzione ed

i problemi della pittura barocca vennero intelligentemente discussi nella famosa querelle dei Poussinisti contro i Rubenisti). In genere, si accetta e si desidera un alto tasso di libertà individuale, accelerando così la possibilità di una evoluzione stilistica, ed introducendo come legittimi una più vasta gamma di modelli. La miglior conseguenza, anche storiografica, sarà la storia illustrata dell'architettura universale di Fischer von Erlach, che stravolge il concetto delle poche meraviglie del mondo, dandogli un carattere di esemplificazione di tutti i tipi e gli stili possibili. Di nuovo un atto di libertà, di fronte al rischio della uniformità accademica (1).

*
* *

Ho parlato di libertà, ma non in modo metaforico. Del resto le accademie vedono la rivolta degli artisti attivi in campi o generi ritenuti inferiori, e che intentano liti per acquistare privilegi ed evitare ingiuste tassazioni (il Pascoli, come è ormai noto, si lasciò

---

all'epoca napoleonica, scrivere in questa maniera alla fine del seicento significa accettare in architettura qualcosa simile alla pittura del Rubens ed alla scultura del Bernini.

(1) Così espressa da G. Vinci, nel *Saggio d'architettura civile*, Venezia 1795, p. 52: « Nulla poi più dello spirito di novità contribuì alla decadenza dell'architettura in questo secolo. Dal desio sfrenato della novità nacquero i deliri, le stravaganze, i capricci. Ciascuno non altro cercò, che di allentare la briglia alla rapida sua fantasia sdegnando seguire la scorta infallibile della ragione e allontanandosi sempre mai dai veri principj delle cose. Effetto naturale della verità si fu sempre l'eccitare nell'animo altrui, e ammirazione, e sorpresa. Ciò reca un nuovo stimolo all'emulazione, per cui l'un l'altro cercano di superarsi a vicenda. Quindi accade poi, che tutti raggirandosi nell'immenso vorticoso pelago dell'errore, non furono capaci che di produrre abborti orrendi, che non lasciarono però d'essere dall'altrui fatuità e applauditi, e imitati » (pp. 103-104).

Il termine dignità è usato comunemente per esprimere il ritegno nell'innovazione. Mi si lasci citare da un testo notevolmente importante dal punto di vista tecnico, il *Traité de Stereotomie* di M. Frezier, pubblicato a Strasburgo nel 1739, che s'ispira ai dettami di gusto dell'Academie d'Architecture di Parigi, contro il rococò, ma rivaluta il sistema costruttivo gotico, ed è interessato agli insediamenti etnografici americani ed europei (che paragona all'architettura dei Frigi descritta da Vitruvio). Qui, in riferimento a Versailles, si dichiara, a lode del Perrault, che « Le logement d'un Roy doit porter un caractère d'unité et de distinction, qui marque que tout est pour lui essentiellement, et par accident pour ceux qui composent la Cour ».

Si potrebbe proporre un semplicissimo metodo per identificare il barocco dal classicismo: dove il Vignola trattatista non incide ecco il barocco.

volentieri coinvolgere in tale polemica, contro l'accademia di San Luca). I più importanti testi critici o teorici confermano che la principale motivazione è la riconquista d'una piattaforma di ampia sperimentazione. Ecco così nel Pozzo:

(Didascalia all'*Altare capriccioso*): « E qui devo fare una apologia per me, e per li architetti moderni, i quali, per qualche variare delle architetture, sono in poco conto, mentre non seguitano totalmente lo stile antico (non dico già nella sostanza, che ogn'uno la vuole sana e salva, ma nei contorni ed ornamenti di esso). Sono per lo più i meschini oggetto più comune delle satire e dicerie popolari; ma ciò non dovria loro apportar noia, imperciocché, in questo hanno la stessa sorte, che hanno avuto tutti gli uomini illustri, sinché con l'eminenza del merito non salirono tanto alto, che non potessero esser offesi dall'invidia. Potrei di ciò apportar molti esempi: ma per non partir dalla materia presente, basti per tutti il famoso Borromini architetto, che fiorì nel secolo passato: le cui opere quanto furono riprese, e invidiate per l'invenzione e la loro varietà; tanto in oggi sono ammirate. Stiamo per tanto di buon animo, perché con l'andar del tempo non meno si scuoprirà la malevolenza degli emoli, che il loro valore ».

La dichiarazione del Pozzo può venire paragonata facilmente con esempi antichi e coevi: dalla sprezzante epigrafe inscritta da Baccio D'Agnolo, in Palazzo Salimbeni « CARPERE PROMPTIUS QUAM IMITARI », ai vari passi del Guarini, fino al Bellotto, che in un cortile fantastico, adorno di fontane decisamente neobarocche e scenografiche, inserì il motto esigente per i pittori la stessa libertà goduta dai poeti (ma non in tutte le epoche e civiltà): « PICTORIBUS ATQUE POETIS QUIDLIBET AUDENDI SEMPER FUIT AEQUA POTESTAS » subordinando a questo riconoscimento, a quanto pare, il suo incarico a Varsavia (dove l'opera è conservata nel museo). Meglio di tutti, però, il Piranesi, caustico e violento: che cita da Terenzio: « È secondo ragione conoscere se stesso, e non andare in cerca di ciò che hanno creato gli antichi se anche i moderni possono fare le stesse cose », da Ovidio: « La natura si rinnova di continuo, pertanto è giusto che anche l'uomo debba creare il nuovo dall'antico », da Sallustio: « Loro disprezzano la mia novità, io la loro timidezza » (1).

Il concetto di libertà sembra perenne, ma in effetti, anche nelle arti, ha una quantità di varianti. Durante il cinquecento in stretta

---

(1) R. Wittkower, in *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, Agosto 1967, Venezia, p. 668.

correlazione con le discussioni teologiche sulla predestinazione, la ricerca di novità, cioè la violazione delle norme sancite spesso anonimamente, ha il carattere di crisi psicologica, di esperimento condotto spesso in isolamento, in una dimensione individuale a volte eroica, a volte mitica (d'altronde associata al temperamento melanconico e saturnino, cioè alla instabilità del carattere ed alla paranoia). La libertà, in tal modo, si dissocia dall'idea del progresso, e dall'impegno a conseguire collettivamente scopi prioritari. Ora invece libertà, progresso e ricerca collettiva s'identificano, nonostante la presenza d'un ambiente prevalentemente pigro e repressivo, invitante più del doveroso al paradosso, all'asprezza ironica, allo scetticismo. Sembra anche che la consistenza dell'avanguardia e la sua consapevolezza sia abbastanza ampia da poter condurre la sperimentazione a piena luce. Il settecento, pur nelle sue vivaci ed aggressive polemiche, è assuefatto alla varietà degli stili storici (bastava del resto vivere in una città importante, per trovare magari nella stessa strada esempi di epoca e poetica diversa, splendidamente accordantisi fra di loro). Per quanto fosse considerato doveroso sostenere alcune posizioni, ed avversare le stravaganze, la prolificazione di stili, anche coevi, sembra vista in fondo non come un fatto di arbitrio privato, ma come esempio felicissimo della spontanea produttività della natura, la quale ama la varietà e quindi la crea appena è possibile, ad esempio diversificando quanto più può le razze ed i costumi dei popoli. Poiché abbiamo citato Fischer von Erlach, ecco alcune sue affermazioni: il gusto delle nazioni differisce almeno quanto i modi peculiari di vestirsi e di cucinare, cosicché solo paragonandoli reciprocamente sarà possibile fare una scelta oculata, a posteriori quindi e non a priori. La consuetudine, diversissima di luogo in luogo, essendo un fatto del tutto naturale, legittima l'uso di più bizzarrie nell'arte del costruire, come gli ornamenti traforati alla gotica, le volte acute, le guglie, i tetti orientaleggianti. La diversità di queste soluzioni va accettata di per sé, né si può sottoporre a categorie di giudizio oggettive od universali, in quanto manca per definizione un criterio comune di norma per il gusto. Tutt'al più dalla esplorazione sistematica ed allargata di tutto quello che si è costruito, si possono riscontrare degli atteggiamenti costanti, riconoscibili in tutti i paesi e tempi, come la ricerca di simmetria, la giusta collocazione dei carichi, e qualche altro. Questi principi, essendo evidentemente naturali, vanno rispettati. Norma e spontaneità coincidono; il progresso si allea alla novità, l'idea singola coincide con una voca-

zione collettiva (1). Si potrebbe indagare utilmente, a questo punto, la base filosofica di tale riconoscimento, e vedere se per caso non fosse avvertibile l'influenza della massoneria (influenza che oggi è riscontrata, per eccesso, in quasi ogni artista, ma che potrebbe avere in Fischer von Erlach un rappresentante di punta, ed ufficiale). Certamente massonico, e singolarmente parallelo, è il concetto d'una religione naturale sottostante a tutti i vari culti, che ne sarebbero solo la metafora, ovvero d'una ragione ridotta ad alcuni essenziali principi universali, che opera come coordinamento, o, per usare un emblema massonico, come sestante e pendolo del mondo sia umano che fisico.

La libertà stilistica, invece di essere frutto di licenza, è dunque un programma naturalmente insito nelle evoluzioni delle arti; l'invocarla non significa dissacrare valori artificiosi e scaduti — gioie false aveva detto nel seicento il Tassoni — ma auspicare un ritorno alla normalità; è cioè una buona pratica d'igiene mentale, da insegnare al posto della riproduzione meccanica di pochi prototipi, da combinare insieme. Anche il contrasto di generazioni, il decadere delle vecchie scuole, il sorgere di altre nuove è visto come un processo spontaneo, e quindi positivo. Il Pascoli, con sottile ironia, include nella biografia del Soria questa dichiarazione: « Durando il mondo qualch'altro migliajo d'anni verrà pure il tempo, che noi saremo gli antichi, e i nostri posteri saranno i moderni. Ed i professori, di cui ho scritto e vado scrivendo, avranno essi pure presso loro il pregio, e la venerazione, che abbiam noi ora di quelli ». Più di un secolo prima, in una famosa pagina, il Tassoni (nel capitolo I del libro X dei Pensieri Diversi, 1620) aveva obbiettato contro i teorici della evoluzione moderata e senza scosse, ripigliando una metafora di Orazio, che le arti e dottrine

---

(1) Servendoci dell'utilissimo schema fornito nel 1927 da A. O. Lovejoy, *Nature as Aesthetic Norm*, potremmo dire che opera, ormai in anticipo sulla teorizzazione scientifica (evoluzionismo) che ne deriverà, il concetto di una continua evoluzione comportante una progressiva diversificazione di tipi, nel susseguirsi dei tempi (n° 13); senza peraltro che sia accentuata l'opposizione fra natura e costume (n° 14), ma con coscienza che la libertà sia regola universale ed immutabile (n° 17) e nello stesso tempo « intima e familiare » (n° 18). L'espressione di libertà, a sua volta, non presuppone ingenuità, rozzezza, primitivismo (II, m), anzi validità estetica universale, capacità di essere immediatamente compresa e accolta da tutti (o), operando una progressiva diversificazione ed espansione del contenuto e delle forme d'arte (s) (cito da *The Essays in the History of Ideas*, l'antologia dei principali scritti di A. Lovejoy, edita nel 1948, the Johns Hopkins Press; e New York 1960, pp. 69-77).

« non sempre si vanno con un seguito corso di molti ingegni continuando, ma ora cadono in mano di gente di tardo e fiacco intelletto che le ritorna indietro, ora si estinguono e mancano affatto ... Tutte le professioni che hanno nascimento e gioventù e perfezione hanno anche vecchiezza e morte; e come alle volte crescono e si dilatano a salti, così talora mancano in un istante ». Passatisti o modernisti potevano servirsi di questo concetto, gli uni contro gli altri; ma il dissenso era ormai introdotto come componente naturale della repubblica delle lettere, consentendo una quantità di compromessi e di esperienze.

Da un punto di vista strutturale, ne nasce un'altra conseguenza, cioè si disgrega il felicissimo ma aristocratico rapporto che si era andato creando, da Leonardo in poi, fra novità e sorpresa, ed anche fra oscurità e novità, introducendo un tipo di rapporto più fluido ed indugiante. L'invenzione capricciosa non si limitava a sorprendere con la sua stessa presentazione, inattesa e inconsueta, ma giocava sulla propria difficile condizione per aggiungere suspense a suspense: creando negli emblemi e nelle allegorie un piccolo dramma, che richiedesse per risolverlo altrettanto ingegnosa inventiva da parte del riguardante, che ripercorreva, così, la stessa esperienza dell'artista, valutandone coscientemente le difficoltà, e condividendo il piacere per la trovata finale, cosicché l'invenzione diventava parte vissuta della sua stessa esperienza, più intellettuale che estetica. Si considerava, inoltre, che la rapidità del passaggio da un estremo all'altro, per la ricchezza di situazioni e la cortezza del tempo di fruizione così concentrate, aumentasse il tasso di piacere. Il risultato, in sé, contava poco, tutto stando nell'intrigante e ben calcolato processo euristico seguito per giungervi, quasi come accade ricomponendo un modello frammentato, nei vari tipi di puzzles. Ma ora, se la varietà e l'invenzione sono processi naturali, sarebbe contraddittorio fondarli ancora sulla oscurità o difficoltà del concettismo. Abilità dell'artista sarà caso mai quella di nascondere i concetti, o farli fruire come pura pittura, per il loro fascino esteriore. Un gruppo di miei allievi ha lavorato sulla iconografia della volta del Tiepolo a Würzburg, con il risultato di trovare una complicatissima trama ideologica sotto la maschera della facilità. Varietà, piacevolezza si accompagnano spontaneamente, senza bisogno di ricorsi esoterici. La fatica del processo è nascosta dalla fluidità delle membrature, del segno o della modulazione cromatica.

Non si può dire, con ciò, che il settecento non abbia i suoi emblemi e le sue difficili iconografie. Hogarth, nel *Trattato sulla*

Bellezza, fa delle interessantissime proposte, atte a mantenere l'emblematica rinnovandola. E leggendole, possiamo cogliere ancor meglio quanto sia radicale l'opposizione al concettismo seicentesco. «È piacevol fatica della mente lo sciogliere i più difficili problemi», piacere peraltro passivo, «l'allegorie, e gli indovinelli, corbellerie di nulla com'essi sono, diverton la mente e con quanto piacere va ella seguitando il ben connesso filo di una commedia, o d'una novella, e come il suo diletto s'accresce a misura che l'intreccio s'intrighi, e finisce col colmo del diletto, quando lo vede disciogliersi con la maggiore distinzione!». Il processo fruitivo inoltre acquista di merito quanto più s'intrighi, si distenda e si allarghi a ventaglio, svolgendosi attraverso differenziate vicende, quasi come un labirinto da giardino, con le sue svolte regolari, ma impreviste. Si potrebbe paragonare all'enigma, così riformato, la decorazione rococò: « L'intrigo delle forme, dunque, lo definirò essere quella particolarità nelle linee, che lo compongono, che conduce l'occhio ad una ghiotta specie di caccia, ed al piacere che dà alla mente, gli dà diritto al nome di bello » (1).

La novità, in genere, sembrerebbe dunque procedere solleticando una diversità di sensazioni, tramite sollecitazioni distinte ma omogenee fra di loro, senza durezza, senza interruzioni e soprattutto senza rapidità. Ed il processo dà piacere, ma non conoscenza. Forse una esemplificazione dalla teoria musicale, cioè da Charles Avison, autore dell'*Essay of Musical Expression*, del 1752, può rendere più chiaro il discorso. Egli distingue fra imitazione ed espressione (2). L'imitazione è l'intrigo di Hogart, o la constatazione della varietà naturale: è infatti « il graduale salire e scendere delle note in una lunga successione, spesso allo scopo di suggerire ascesa o discesa; è la rappresentazione, mediante intervalli rotti, di un movimento discontinuo, o di veloci e fugaci movimenti,

(1) Per precisare maggiormente questa differenza, vorrei paragonare il valore cosmologico e trionfale della Fontana dei Quattro Fiumi, in Piazza Navona, concentrata sul tema del trionfo della Chiesa (e che in origine, sembrerebbe, era stata progettata dal Borromini senza personificazioni) con quello descrittivo, addirittura didascalico — una volta che se ne abbia la chiave — della Fontana di Trevi, illustrante la circolazione in natura dell'acqua, secondo le moderne teorie scientifiche. La conoscenza del programma qui è irrilevante. Ne deriva pertanto lo scadere degli interessi per l'emblematica. Cfr. R. WITTKOWER, *La Teoria Classica e la Nuova Sensibilità*, cit. a p. 9 dell'estratto, elenca l'Abbé Du Bos, Oliver Goldsmith, Reynolds e Falconet fra i dileggiatori dell'allegoria.

(2) Citato da W. MELLERS, *François Couperin and the French Classical Tradition*, 1950, 1968 New York a p. 317.

descritti mediante rapide divisioni. L'imitazione cattura l'orecchio dell'ascoltatore e dato l'uso degli stessi sistemi di ritmi e d'intervalli nell'architettura, potremmo dire che cattura l'occhio del riguardante. Ma, secondo l'Avison, dovrebbe subentrare, a questo punto, « un atto riflessivo del comprendere in modo da toccare il cuore e sollevare le passioni dell'anima ». Questa seconda forma di manipolazione mi sembra estranea al settecento, e qui a mio parere sta la prima radicale distinzione col seicento, pur tanto ammirato. Una cupola del Vittone non ha certo l'impegno ideologico, ed il significato emblematico d'una guglia del Borromini, o d'una struttura del Guarini. Non ci comunica un messaggio trascendentale. Essa crea solo qualcosa di « harmonieux, mélodieux, agréable », e di nobilmente intonato. Altri artisti, ripiegando maggiormente sulla analisi del processo, seppero renderlo metaforico di contenuti altamente emozionali. È forse difficile provare che alcune sonate per clavicembalo di Couperin (dall'ordre XIII del III libro), come Il Rossignol en Amour, il Carillon de Cythère, esprimano l'accoppiamento sessuale. Ma è certo che termini sensuali ed erotici le commentano splendidamente. Leggiamoli: broderie, preciosité, galanterie, mignardise, délicatesse, mélancolie voluptueuse. Qui il processo, l'imitazione sono coincidenti con l'espressione (1).

---

(1) Lo scadere del simbolismo è stato avvertito specialmente in sede religiosa. Citando T. Chiuso, *La Chiesa in Piemonte dal 1793 ai nostri giorni*, Augusto Cavallari Murat, *L'Architettura Sacra del Vittone*, in « Atti e rassegna tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti » in Torino, febbraio 1956, pp. 3-20 dell'estratto, fa la seguente dichiarazione di fondo: « nega impegni ascetici, pur non negando, secondo il Chiuso che gli edifici del Vittone avessero ' un'impronta religiosa '. Egli vedeva i templi come tabernacoli festosi adatti ' alla maestosità d'un Dio '. E le sue chiese erano troni elegantemente regali e fantasiosamente stupefacenti, come eleganti e fantasiose necessitava fossero a quel tempo le ' macchine ' per ostensioni e processioni, destinate a suscitare nel popolo entusiasmo e fervore di preghiera ».

Il Portoghesi, ha insistito sul nuovo carattere « riduttivo », « ottimistico », « socialmente integrato » della religione nel Vittone. È certissimo che alla base della crisi del simbolismo barocco sta un cambiamento di concezione teologica, oltreché devozionale. Il fondamentale capitolo dei rapporti fra architettura e religione resta peraltro da indagare, magari partendo da un considerevole saggio di Jean Krynen, *Aperçus sur le baroque et la théologie spirituelle*, in « Actes des Journées Internationales d'étude du Baroque », Montauban 1963 (Toulouse 1965), pp. 27-36.

Secondo il Krynen il seicento avrebbe accentuato al massimo il contrasto fra grazia soprannaturale (che violenta la natura) e la grazia naturale, connessa al normale comportamento, che ne risulta svalutato ed alienato. Il settecento

Si è parlato, spesso, per il settecento, di musicalità anche a proposito dell'ornato e della pittura, e non a torto. Troviamo infatti nei teorici della musica una speciale insistenza su questo serpentino processo che conduce con lenta varietà dall'inizio alla fine. Rousseau ebbe a scrivere: « L'art du musicien ne consiste point à peindre immédiatement les objets, mais à mettre l'âme dans une disposition semblable à celle où la mettrait leur présence » (1), cioè in altre parole il processo è disgiunto dal significato, e può divenire una metafora di esso. Più tardi, proprio discutendo della capacità semantica della musica, lo Hanslick dichiarerà che la musica (e potremmo estendere la sua osservazione a tutte le arti) è solo processo, e non riferimento ad estrinseci significati. Sarei tentato di continuare la discussione, su questo punto, per chiarire, almeno a me stesso, la posizione in proposito del rococò; ma torno rapidamente alle arti per indurre un'altra conseguenza dalla nuova accezione naturale della varietà. Questa essendo un processo continuo,

---

procederebbe nel senso opposto; conciliando addirittura la piacevolezza sensibile e la sublimazione.

È ben noto che il processo all'inverso segnerà il passaggio dal « settecento » al neoclassicismo, che si manifesta, anche col ridursi tipologico della sperimentazione, e col venir meno delle inflessioni locali. So di esprimere un giudizio che è l'opposto di quello espresso da G. C. ARGAN, nel suo corso universitario sul neoclassicismo, Roma 1968, e anche nella sua recentissima conferenza del 22 novembre 1970 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, dove è riconosciuta, sì, l'unificazione, ma si attribuiscono al neoclassicismo caratteri che sarebbe meglio riconoscere nella fase o nelle fasi anteriori: « La razionalità è una; ma è regola di vita e non pura facoltà intellettiva; ed essendo regola di vita aderisce giorno per giorno e luogo per luogo alle esigenze della vita ».

Questo movimento di recupero dei significati si svolge al di fuori di un recupero di motivi e forme barocche (sebbene l'influenza di alcuni teorici possa essere determinante), e mi pare che ne illustrino le motivazioni, assai bene, i commenti di Diderot (cfr. JEAN SEZNEC, *Diderot and Historical Painting*, nei citati « Aspects of the Eighteenth Century »), le conclusioni dell'articolo Musica nell'*Allgemeine Theorie der schönen Künste*, del J. G. SULZER (vol. III, pp. 438-9), dovuto ad un allievo di Bach, JOHANN PHILIPP KIRNBERGER in cui mentre si riconoscono i debiti al docile genio ed alla sentimentalità degli italiani, li si accusa di essere all'origine di ciò che ha distrutto il buon gusto musicale, e cioè del predominio di melodie che dicono nulla e che unicamente solleticano l'orecchio (citato da CLAUDE V. PALISCA, *Baroque Music*, Prentice Hall History of Music Series, Englewood Cliffs, N. J. 1968, pp. 152-3). Inoltre, a integrare alquanto, circolarmente, il quadro culturale, aggiungerei la crisi subita dal Goldoni, con l'introduzione d'una tematica decisamente prerivoluzionaria.

Derivo la lista degli aggettivi da un brano, sempre citato dal Mellers, di BONNET, *Histoire de la Musique*, 1725 (*ibidem*, p. 289).

(1) *Ibidem*, pp. 318-9.

rifiuta per definizione regole che non siano generalissime e per esperienza riscontrate quali caratteri permanenti dei costumi umani. Si giunse anzi, assai presto, specialmente nelle arti ed in architettura, a negare la possibilità che tali regole esistano. Si va così capovolgendo la massima di Boileau « Rien n'est beau que le vrai », fino a suonare « Rien n'est vrai que le beau ». Nei libri di didattica s'insegna a violare le regole, invece d'indicare come osservarle. Lo Zanotti, e non è l'unico, negli *Avvertimenti per lo incamminamento di un Giovane alla Pittura*, del 1756 circa, così dice: « Non è, che non si possa, ove occasione opportuna il richiegga, delle regole alquanto uscire » ... « Il primo scopo di simil'arte è il piacere, e a questo fine si sono le regole ritrovate e i precetti, che a nulla servirebbero se non fossero cagion di diletto ». La base filosofica di questo scetticismo è ovviamente costituita dal sensismo (1).

La difficoltà stessa di trovare una regola in architettura è espressa con piena consapevolezza da vari teorici. Mi limito a tre citazioni. Leggiamo negli *Elementi di Architettura per erigerla in scienza* di Co. Giovanni Rizzetti, Venezia 1744, p. 3: « Trattandosi ... della venustà mi diceva un Architetto che questa dipende dal buon gusto del Professore. E veramente i Maestri dell'arte dicono tutti d'accordo che ella consiste nella proporzione delle parti; e niuno insegna qual sia questa proporzione. Così fa il Maestro più antico, Vitruvio, e così fanno gli altri che nelle edizioni lo illustrano ». Le *Direzioni a' Giovani Studenti nel Disegno dell'Architettura Civile* di Ferdinando Galli Bibiena, Bologna 1731, pertanto sono un elenco di possibili soluzioni per ogni problema archi-

---

(1) Le conseguenze del sensismo sulla critica architettonica e in genere delle arti sono state esaminate in modo magistrale in un felicissimo saggio di R. Wittkower, *La Teoria Classica e la Nuova Sensibilità*, in « Sensibilità e razionalità nel Settecento », atti del Convegno tenuto l'agosto 1967 presso la Fondazione Cini a Venezia (Firenze 1900, cito dall'estratto. Le citazioni che qui presentiamo vanno considerate integrative).

Il Guarini usa consapevolmente una terminologia sensista, là ad esempio dove dichiara che le « simmetrie dell'Architettura possono senza sconcerto fra loro essere varie » in quanto « l'Architettura ... non si compiace se non di piacere al senso, né altra ragione la governa, se non l'aggradimento di un ragionevole giudizio, e di un occhio giudizioso ». Inoltre il presupposto della varietà è dovuto al fatto che « non vi è scienza, sebben evidente, che non abbia non solamente varie, ma di più contrarie opinioni; ed anche in materie gravissime di fede, di costumi, e d'interesse ». Si tratta cioè d'una varietà di plurime soluzioni intellettive più che di un istintivo fluire sensoriale. (*Trattato*, Libro I, Capitolo III oss. IX).

tettonico, da quelli geometrici disegnativi alla organizzazione dei servizi, senza prescrizioni limitative che non siano dovute a materiali ragioni pratiche: le rampe così non devono avere più di sette-nove gradini, perché altrimenti risulterebbero stancanti; le finestre devono variare di misura e di altezza dal pavimento secondo l'esposizione a venti favorevoli o sfavorevoli, ecc.

Il Vittone sembra giudicare la validità del risultato dalla soddisfazione ed arricchimento dei sensi:

> i quali, se sollecitati giustamente, dànno la prova che l'artista ha operato secondo le regole dell'arte, e non viceversa: l'effetto « assai piacevole all'occhio » è un accidente « cui non v'ha dubbio procedere non già tanto dalla bizzarria, e vaghezza della composizione, quanto anche dal bello assortimento, che e nella forma, e nelle proporzioni delle parti a conseguire ne viene il complesso. Dalla varietà, che scorgesi nella loro composizione, arguire bensì può esser cosa ognora effettuabile, qualunque sia la maniera, di cui si venga operando, il dare ad un'Opera quell'aspetto, che solo rendere la può aggradevole » (p. 155, libro II, sez. II, & II).

È interessante, continuando su questa linea, notare il capovolgimento della funzione di varie regole, care al Cinque- e Seicento, ma per altri fini. La quadrettatura serve da base all'organizzazione scenica dei giardini, ovviamente per facilitare la regolarità degli interventi, ma l'effetto ricercato è che l'ordinamento, ad esempio negli alberi e vasi, concorra « in formare una vaga, e dilettevole figura », in nessun modo schematicamente geometrica. La quadrettatura, nella progettazione dei pavimenti a tarsia, è « ajuto non ordinario » alla mente, cioè alla fantasia, « per la varietà, e nuovità delle idee che per essa, talora anche impensatamente, suggerite le vengono, tra le quali difficile cosa è il non darsene alcuna, che atta sia a servire giusta il genio dell'Architetto all'occorrente bisogno » (cito rispettivamente dal paragrafo 4 e 5 della stessa sezione del II libro). Non siamo lungi, quindi, dall'uso del caleidoscopio come ludus geometrico e motivo d'ispirazione ornamentale.

È il momento di ricordare, a questo punto, che nel Vittone come in pochi altri architetti — penso soprattutto allo Zwinger di Dresda — la ricerca di varietà, l'effetto di piacevole sorpresa e l'esibizione virtuosistica del talento architettonico si manifestino fisicamente, cioè nella creazione di veri e propri percorsi sensoriali, che cumulino piaceri su piaceri, secondo una gamma ad un tempo imprevista ed omogenea. Forse anche le più belle pagine scritte dal Vittone sono quelle, assai dettagliate, che spiegano come da

un ambiente interno si acceda ad un altro, o come tramite lo sguardo, un campanile svolga una funzione paesistica di richiamo, e di belvedere (1). Nonostante ch'egli operi per lo più in piccola scala (e forse a ragione di ciò), la sua preoccupazione è di moltiplicare le aperture, praticabili od ottiche, facendo compenetrare più spazi, ma assicurando a ciascuno la sua indipendenza ed il suo isolamento. Tale moltiplicazione, come è ben noto, avviene in tutte le direzioni, anche verticalmente, ma perfino là dove imita strettamente il Guarini, il Vittone si trattiene dall'imporre un movimento accentuatamente ascensionale dell'occhio, preferendo predisporre più lenti effetti concentrici, e moderando, per le stesse ragioni di equilibrio, i forti contrasti possibili fra zone luminose e zone oscure. Risultato felicissimo è che le aperture invece di essere squarci sono vani tridimensionali, espansi, ben costruiti ed attivi. Mi si lasci accumulare alcune citazioni in proposito, già raccolte, proprio per la loro essenzialità, da Paolo Portoghesi e da Augusto Cavallari Murat. Il presupposto sensista di base è che « l'occhio stesso necessita di quella soddisfazione ch'egli prova allorquanto maggiore trova lo spazio dilatarsi, e a godere della varietà degli oggetti; e minori incontra, e men frequenti gli ostacoli, che dar gliene possono impedimento » (2). Pertanto nella Chiesa dei S.S. Marco e Leonardo, già a Torino, « Cosa degna d'osservazione sembrami — dice il Vittone — il passaggio che superiormente rigira tutto all'intorno sopra la porta, presbiterio, cappelle, e loro spazi intermedi, il quale restando aperto verso la Chiesa, può servire per dare comodamente luogo ad un'assai ragionevole quantità di persone ». Così, doveva appagare ed esaltare la fruizione degli accolti « la varietà dei piani » dell'Ospizio per i Valdesi convertiti, a Pinerolo. Il Vittone presuppone assai spesso una effettiva frequentazione

---

(1) Più chiaro che ogni commento è la citazione diretta: « Primo, lo spicco, che colla rilevante, e nobile vista loro essi accrescono a quelle Città, o Villaggj, ne' quali si trovano eretti. Secondo, il comodo di potervi nelle solennità sovrapporre dei fuochi d'allegrezza, che per l'altezza, in cui a trovare si vengono, possono di se cospicua render d'assai lungi la vista. Terzo, il piacere di cui si volentieri comunemente si gusta, di potere, salendo sovra essi, godere la vista de' spettacoli, ed oggetti, che di lontano rendonsi spettandi, ed a chi li mira aggradevoli, al qual effetto gioverà tuttora maneggiarne l'idea modo, che a trovar vi si vengano delle Finestre alla maggiormente possibile altezza » (p. 190).

(2) L'idea che il piacere si accompagni alla « trasparenza » dell'edificio era già stata espressa perfettamente da una nota del SERLIO alla facciata « al modo di Venezia » (Libro quarto, fogli 54 v. 55 « ... tutte quelle cose dentro alle quali la vista si può dilatare, sono sempre di più satisfattione »).

degli edifici a diversi livelli. Circa S. Chiara, a Torino « tra li vantaggi rimarcabili, de' quali va dotato questo progetto, evvi quello del prospetto, di cui le dette madri godono per tutta essa chiesa mediante i vani e i passaggi esistenti sovra le cappelle, e loro spazi intermedi, ai quali libero resta loro per ogni parte l'accesso ». Idem dicasi per la Santa Chiara di Bra: qui si aggiunge che le madri possono qui camminando « godere per ogni parte della vista della chiesa ».

La percorribilità ha un suo presupposto tecnico, cioè una serie di balconi o terrazze intercomunicanti, e una serie di rampe che raggiungano, ramificandosi in tre dimensioni, parti lontane ed anche opposte d'un edificio.

Ma se il percorso è una delle caratteristiche essenziali della fruizione estetica, lo scalone può essere considerato uno dei più importanti, spesso anzi il massimo centro sociale dell'edificio, altamente illuminato, ricco di marmi e di ornamentazioni, per essere sfondo degno d'una sofisticata cerimonialità. Non a caso il settecento realizza alcuni dei suoi capolavori svolgendo questo tema, con una varissima gamma di soluzioni, anche solo da Palazzo Madama, al progetto, gigantesco, per il nuovo Palazzo Reale di Madrid, o da Würzburg a Schlessheim. Incidentalmente, il primo scalone che trasformi decisamente la fatica della salita in un piacere è quello dei Filippini, di Borromini.

La percorribilità fisica è peraltro l'aspetto, diciamo, più appariscente di una fruibilità delle forme architettoniche basata sul piacere sensoriale e sull'immediatezza di rapporto fra il segnale ed il ricevente. Le preoccupazioni proporzionali si sviluppano entro situazioni concrete, altamente soggettive, come l'adeguata dimensione di un altar maggiore entro il presbiterio. Anzi, si tratta più di scenografia che di prospettiva, dato che lo scopo è di far « vagamente spaziare » lo sguardo entro « l'ampiezza e varietà dello spazio ». Lo scrupolo con cui sono trattati i profili, le modanature, ad esempio nel Libro II, sez. II, par. 3 delle *Istruzioni Diverse*, mira a prevedere « la varietà delle circostanze, che dar si possono in esse o di lontananza, o di scorcio, o di sotto in su, o di altro consimile accidente, per cui variarle sovente di forma conviene, ovvero di proporzioni, o misure ». Nei « modiglioni, termini, serragli d'archi » si possono addirittura « produrre ... talora dei parti, li quali per la grazia, onde accompagnata va la fantastica mostruosità loro, di nobile si rendono all'occhio, e singolare appagamento ».

Abbiamo già accennato, precedentemente, ad alcune delle differenze fra il Guarini ed il Vittone. Esse sono abbastanza facili

da enunciare paragonando, ad esempio il Vallinotto al San Lorenzo che di proposito ne è il modello. A prima vista le due cupole sembrano identiche come struttura e similissime nei dettagli, sebbene le costolonature del Vittone siano assai più massicce, ed invece di suggerire una iperbolica leggerezza, soddisfino il desiderio d'una solida concatenazione. Però a ben vedere, la funzione delle costolonature è, dal punto di vista estetico, addirittura antitetica. In S. Lorenzo le forme sono progredienti verso l'alto, e si innestano organicamente l'una nell'altra. Nel santuario di Vallinotto ogni spartizione dà luogo ad un completo ed autonomo sistema, che la decorazione pittorica accentua e caratterizza. Purtroppo sono perdute, o forse mai vennero eseguite, le grandi figure in stucco o su tela sagomata, che avrebbero dovuto costituire punti essenziali di riferimento ottico, bloccando l'attenzione il tempo necessario perché la contemplazione degli ordini superiori avvenisse in modo distinto. Val la pena di leggere l'ormai famoso testo di commento di Vittone: egli parla di un interno sormontato da tre volte (e non da un sistema di volte traforate, come probabilmente il Guarini avrebbe definito il suo edificio); lo sguardo deve penetrare nei fori, e soffermarvisi, esplorando « li vani che esistono fra esse » godendo « coll'ajuto della luce che vi s'intromette per mezzo di finestre internamente non apparenti » la varietà delle gerarchie angeliche ivi dipinte (sembra, purtroppo, male) ad affresco. I trafori fungono quindi da quinte, e le volte da fondali; mentre la luce essendo filtrata ed omogenea perde la sua funzione prioritaria. Poiché, inoltre, la pittura è distribuita in tutti i settori, ciascuno dei quali ospita un gioco prospettico, e data la vicinanza della cupola all'occhio del riguardante, egli dovrà penetrarla attraverso ben ventiquattro spiragli, oltre all'asse verticale del cupolino.

In altre parole, il Guarini dà un'impressione violenta e simultanea, usando un linguaggio alquanto austero; il Vittone è analitico, rilassato e descrittivo. Ma così facendo toglie alla struttura la sua peculiarità: di autopresentarsi in modo drammatico, misterioso ed inaccessibile. Anche se il suo significato specifico ci sfugge, nella sua stessa geometricità, singolare ed inattesa, si configura infatti come una metafora della struttura cosmologica, riproducendone i rapporti e imitandone i numeri sacri. Il simbolismo, pertanto, è addirittura ontologico. Nel caso del Vittone il rapporto fra numero, geometria e sacralità è notevolmente allentato. I suoi scopi sono di magnificenza ed eleganza. La tematica di base rimane essenzialmente identica (abbiamo cioè ancora un'architettura cosmologica), ma ne vengono soprattutto lette e studiate le parti

intermedie fra le costolonature. Inoltre avviene che la prospettiva visuale, che nel Guarini era protesa verso un punto di convergenza centrale e posto alla massima altezza, quasi come se rappresentasse un processo di irradiazione che si espande dalla divinità scendendo verso il mondo terreno, si capovolge. La prospettiva in Vittone non converge al punto più lontano, ma a quello di partenza, cioè nell'occhio del riguardante, i cui raggi, verrebbe da dire usando l'ottica tradizionale, riscontrano e toccano, misurandole e fruendole, tutte le parti all'intorno. L'analisi diventa anche qui il processo essenziale della fruizione, ed è affidata alla curiosità di chi guarda, alla sua suscettibilità sensoriale, mentre ogni forma potrebbe ulteriormente sdoppiarsi, in una serie infinita, inesauribile, ed una chiara, definitiva visione d'insieme anche mancare.

La differenza, fra barocco e neobarocco, è infatti altrettanto di contenuti, che di ritmo. Il simbolismo è dissociato dalla istantanea presentazione della sua metafora, e la varietà di emozioni, accuratamente studiate e controllate, ha come carattere essenziale la soppressione degli affetti estremi. Lo scatto energico di ponti neri e luminosi, nella Cupola della Santa Sindone, diventa una diafana sequenza di velari opalescenti. C'è un passo, assai tipico del nuovo atteggiamento, nella Drammaturgia d'Amburgo del Lessing, là ove si discutono, in una lettera del 31 luglio 1767, le differenze fra narrazione poetica e narrazione musicale. Sulla base di esperienze non troppo aggiornate, Lessing ritiene che « il poeta possa condurci senza spiacevoli violenze, da una passione al suo opposto, o alla sua piena negazione; egli lo farà lentamente, a poco a poco, percorrerà l'intera scala gradino per gradino, o verso l'alto o verso il basso, senza compiere il minimo salto ». Il musicista sarebbe invece impossibilitato a seguire lo stesso procedimento: « in due brani completamente separati il salto, per esempio dalla calma alla tempesta, dalla tenerezza alla crudeltà, dovrà risultare vivido e disturbante, come disturba in natura ogni improvviso passaggio da un estremo all'altro, dalle tenebre alla luce, dal gelo all'ardore infuocato ». Il brusco passaggio lascerebbe infatti « nell'incertezza e nella confusione; noi sentiamo, senza seguire una coerente successione di sensazioni; sentiamo come in sogno; e tutte queste impressioni incoerenti sono origine più di stanchezza che di piacere ». Ciò che disturba il Lessing è la costruzione musicale per forme chiuse, di tempi e caratteri fra loro contrastanti, ma in realtà forse è proprio la musica settecentesca a presentare i casi più paradossali e innovativi di lentissima transizione, o ancor meglio di oscillazione fra diversi stati

d'animo, che vengono ad essere così reciprocamente integrati e non solo congiunti. Sto pensando, soprattutto, ad un'aria di Haendel, nell'oratorio *Sosarme* che si sviluppa per circa venti minuti unicamente sui due ottonari:

Per le porte del tormento
Passan l'anime a gioir.
Sta 'l contento del cordoglio
Sul confine.

La transizione, ammirata dal Lessing e da lui auspicata in musica, è quanto di più lontano si può immaginare dalle esigenze estetiche che avevano spinto un secolo prima il Kircher a scrivere una straordinaria pagina di apprezzamento sulla *Jefthe* di Carissimi (1), lodando invece, come doti esemplari, l'immediato contrasto di opposte emozioni, che si susseguono senza preparazione alcuna, creando un effetto di sorpresa (e se si vuole, d'« incertezza » e « confusione » tanto più che l'oratorio stesso non ha una catarsi e si conclude con l'angosciante ritiro della disgraziata fanciulla, in mezzo ai monti, in attesa del sacrificio), lasciando volutamente irrisolte le tensioni psicologiche successivamente scatenate.

Un analogo slittamento fra unità e molteplicità correlata, mi pare avvertibile in un altro motivo centrale nella ripresa settecentesca del barocco, la geometrizzazione, che porta a risultati assai lontani da quelli seicenteschi (2). Il Vittone, proprio su questo punto, è una pietra di paragone utilissima, imitando e criticando il Guarini, ma trascurandone a ragion veduta la cultura teologica e scientifica, distruggendo in particolare, come abbiamo sopra accennato, l'effetto di unità e sorpresa ottenuto proprio tramite la geometria ed il suo simbolismo. Come la nuova riflessione sul valore dei sensi comporta la decadenza di una teoretica e metafisica delle idee, così la geometria — fuori della massoneria — sembra divenire più che una scienza esoterica uno strumento per una ars

---

(1) Il commento che stiamo citando è nella *Musurgia universalis* di ATHANASIUS KIRCHER, Roma 1650, ed è stato rilevato da CLAUDIO PALISCA in un libretto divulgativo estremamente intelligente, fra quanto di meglio finora è stato scritto sul seicento musicale: *Baroque Music*, Englewood Cliffs, 1968, p. 115. Dell'oratorio esistono almeno tre versioni discografiche. Vedi anche le note di HOWARD SMITHER, in occasione della sua esecuzione alla North Carolina University at Chapel Hill nell'autunno 1969.

(2) Mi riferisco, qui, per contrasto alla mia interpretazione della Cupola della Santissima Sindone, pubblicato negli « Atti del X Congresso di Storia dell'Architettura », Roma 1959, pp. 339 e segg.; e con aggiunte in « Rinascimento e Barocco », Torino 1960, pp. 270-280.

combinatoria, facilmente usabile anche in sede didattica (1). Quando il Guarini venne a Parigi egli trovò un ambiente architettonico impegnato ad elaborare una vera e propria scienza della progettazione architettonica (2): all'Académie Royale de la Peinture et Sculpture si tenevano i corsi di A. Bosse, pubblicati poi col titolo significativo di *Traité des Pratiques Géometrales et Perspectives*, 1665; o *Le Peintre Converty aux precises et universelles règles de son Art*, 1667. In sede prettamente architettonica il Bosse nel 1664, nell'*Estrenes à tous les Architectes* propose pubblicamente a tutti gli specialisti il problema di come calcolare scientificamente l'enfasi delle colonne, o misurare, mediante sezioni coniche, gli archi rampanti. Egli cita Descartes e Galileo, con cui polemizza a proposito della soluzione di un altro problema matematico: come « Trouver la ligne sur la quelle les Poutres doivent estre coupées en leur hauteur et largeur, pour les rendre par tout également fortes et resistances ». Ma, fatto ancora più importante, noi siamo prima di quella scissione, definitiva, fra linguaggio geometrico e linguaggio matematico, cioè fra visualizzazione d'un problema e sua concettualizzazione, che sembra essersi prodotta alla fine del seicento in Inghilterra. Siamo ancora in un momento di accanita ricerca di un linguaggio simbolico, universale, disgiunto, in quanto più preciso e specifico, dall'emblematica e quindi dalla letteratura, ma non dal disegno, cioè dai diagrammi geometrici, tanto è vero che Comenius, nella *Via Lucis*, del 1641, additava come modello gli ideogrammi Cinesi. Il settecento, sia francese che italiano, irriderà più di una volta l'enfasi geometrica dei pre-

---

(1) Che la geometria fosse associabile alla varietà era stato indicato, assai bene, già dal Tesauro, nella sua analisi, quasi da *Art nouveau*, delle qualità strutturali dei fiori: « altri finalmente in varie vezzosissime guise raccolti, rivolti, sparti, acuti, globosi, scanalati, piani, stellati » E. TESAURO, riedizione Raimondi, p. 27.

Tuttavia mi pare che il risultato più tipico di ciò che chiamo la tendenza barocca sia stata la capacità di assommare un alto tasso di varietà con una equivalente unità e concentrazione emotiva. Il Guarini architetto mi pare vada letto in tale chiave. In scienza un parallelo esempio di complessità ed ordine, è il sistema proposto da Christiaan Huygens, nel trattato sull'ottica letto nel 1678 all'Académie des Sciences, d'una prodigiosa quantità di onde che si possono anche attraversare reciprocamente senza confondersi e senza annullarsi, agendo su particole di materia capaci di rispondere a sollecitazioni provenienti da direzioni diverse, anche opposte, in successione rapida, ed anche simultaneamente.

(2) Questa significativa coincidenza non è stata rilevata né da D. COFFIN, *Padre Guarino Guarini in Paris*, in « Journal of the Society of Architectural Historians », XV, 2; 1956, pp. 3-11; né da WERNER MÜLLER, *ibidem*, XXVII, 3, 1968, pp. 202-208.

decessori (1). Il Vico, nel *De nostris temporibus studiorum ratione* del 1708 dichiara: « Ista physicae quae vi methodi geometricae obstenduntur vera, nonnisi verisimila, et a geometria methodum quidem habent, non demonstrationem: geometrica demonstramus, quia facimus; si physica demonstrare possemus, faceremus ». Il Diderot, nei *Pensieri sulla interpretazione della natura*, 1754, con ancor più disprezzo: « La religione dei matematici è un mondo intellettuale in cui ciò che si prende per verità rigorosa perde assolutamente questo vantaggio quando si porta sulla nostra terra ». Egli inoltre profetizzò che entro cent'anni i geometri si sarebbero ridotti a men che tre, annientati dal prevaricare, auspicato, della morale, delle lettere, delle scienze naturali descrittive e sperimentali. Tutto ciò non giustifica, certo, gli errori introdotti dal Vittone, a causa di ignoranza geometrica, nella sua edizione delle tavole del Guarini (2), ma spiega storicamente l'assenza di tali conoscenze, anche se altri continuarono un po' clandestinamente a coltivare la religione della geometria, preparandone la spettacolosa ripresa per opera degli architetti della rivoluzione. Nel Vittone, architetto, la geometria ad ogni modo non è una matrice simbolica, né un linguaggio mistico, ma prevalentemente un meccanismo di varietà sensoriale ed inventiva. Il misticismo geometrico, d'altronde, sembra rifugiarsi, per più decenni, nelle cerchie massoniche, dove trovò una humus propizia per notevoli capolavori.

*
* *

Sono tentato di introdurre a questo punto timidamente un problema storiografico altrettanto ampio che sottaciuto: e cioè la

---

(1) Cito ampiamente da PAOLO ROSSI, *Clavis Universalis. Arti Mnemoniche e Logica Combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milano-Napoli 1960.

(2) Li ha constatati mediante accurati raffronti fra i trattati matematici del Guarini e l'edizione postuma, WERNER MÜLLER nel « Journal of the Society of Architectural Historians », XXVII, 3, 1968, p. 207: « Vittone, who designed such a notable work as the Cappella della Visitazione in Vallinotto at about the same time as the publication of Guarini's *Architettura Civile*, would, according to this, be so little acquainted with the fundamentals of the traditional methods of stonecutting that he was unable to detect any erroneous exposition of stereotomic methods. That is the least conclusion that we can draw from our considerations ».

In cambio, sul piano pratico, quello delle misurazioni, il Vittone si dimostra (o dichiara) più avanzato del Guarini, cui rimprovera errori di calcolo. Avendo egli ripreso edifici già progettati dal precedente architetto è probabile che l'accusa muova da solidi dati di fatto.

distinzione fra barocco e rococò. Questa distinzione non è la stessa per tutti i paesi; è avvertibile in periodi alquanto differenti a seconda dei luoghi, è più forte in alcune arti che in altre. Per intenderla bisogna commentare le opere con le idee e, altrettanto estesamente, le idee con le opere. Mi limito, nel caso del Vittone, a sfiorare il tema dell'ornato, che resta in lui sostanzialmente neo-barocco (o di tradizione barocca), e non evolve, intenzionalmente, in forme rococò. Le idee da lui espresse in proposito sono chiarificatrici.

Il Vittone non è affatto contrario all'ornato, al suo impiego anche esteso, e ne apprezza sia le funzioni che potremmo benissimo dire simboliche che quelle intellettuali. Abbiamo, in realtà, in lui tre generi d'ornamento: il primo, più tradizionale, è quello allegorico, svolto con figure e personificazioni: nelle macchine per fuochi d'artificio, nelle fontane, negli archi di trionfo si possono narrare veri e propri racconti favolosi o storici; figure simboliche, araldiche possono e debbono essere usate per lo più isolatamente in cancelli, ringhiere, balaustre ed apparati sacri, tabernacoli e macchine processionali; e in terzo luogo l'appagamento dell'occhio, richiedendo varietà obbliga a soluzioni eleganti, anzi edonistiche, come l'uso di curve mistilinee, di scorci. L'ornato è dunque un linguaggio che può svolgere articolatamente motivi che vanno dalla semplice leggiadria al fasto, dalla devozione alla celebrazione. Sto quasi parafrasando un commento ad alcuni progetti per pavimenti: « Nella varietà di queste idee, e nel diverso effetto, che elle all'occhio producono, notar si può la differenza, che v'ha dal leggero al forte, dal semplice al composto, dal chiaro al confuso, e dal comunale al grandioso » (*Istruzioni Diverse*, Libro II, sez. II, 5). Tuttavia gli ambiti a cui gli ornati si applicano determinano rigidamente la loro natura; e tali ambiti costituiscono categorie elencabili esattamente. È essenziale cioè che l'ornamento segua le leggi del « decoro », già stabilite dalla consuetudine o dalla tradizione.

Un architetto « rococò » — sto pensando in particolare ai fratelli Asam ed al loro San Giovanni Nepomuceno di Monaco — come si attribuisce la libertà di creare un ambiente puramente posticcio, costruendolo mediante quinte ed effetti di luce, sciogliendosi dai vincoli della tradizione e della stessa scatola muraria (piatta e banalmente geometrizzata nella chiesa citata) così si sente impegnato ad applicarvi un sistema decorativo unitario, che risponda alle qualità estetiche dell'ambiente, e trascuri se necessario di rispettare i tipi associati ad esempio con il pulpito, o l'altare, o la balaustra. A lui importa che le singole parti partecipino, con varietà, ad un discorso comune. Come conseguenza, in molti trat-

tati illustrati, si trovano ora serie di motivi indipendenti, applicabili ad una parte architettonica, o ad un'altra. Gli esempi esplicitamente proposti si riferiscono, inoltre, ad elementi per lo più entrati solo da poco nell'uso architettonico, o aventi ora una più larga diffusione (come i camini). Il Vittone tende invece a caratterizzare l'ornato in modo specifico, cioè in riferimento alla funzione dell'elemento che ne viene arricchito, prescindendo dal discorso unitario. Alla stessa preoccupazione obbedisce il consiglio da lui dato di evitare una bizzarria estremamente scherzosa, giacché tale estremo, con la sua esuberanza, violerebbe il decoro specifico. Così, mentre fa splendide analisi compositive circa l'ornato, egli è indifferente e poco inventivo quando parla dei temi ch'esso dovrebbe esprimere, secondo un modo di vedere tradizionale ed inibito. La possibilità di svolgere, in qualche sua chiesa agreste, una tematica paradisiaca, come quella trionfalmente celebrata dagli architetti, stuccatori e pittori bavaresi, non è da lui neppure intravista. Gli basta il lindore del progetto.

Ciò che caso mai lo riscatta è il gusto, tattile, artigiano, per la manipolazione delle forme architettoniche, e l'acuta sensibilità per gli scorci. Nessuno ha scritto meglio di lui sul variabile aspetto dei cornicioni e degli aggetti: « Secondo la varietà delle circostanze, che dar si possono in esse, o di lontananza, o di scorcio, e di sotto in su, o di altro consimile accidente, per cui variarla sovente di forma conviene, ovvero di proporzioni o misure ». L'apprezzamento della fluidità fra le parti, nel brano che descrive come fare una cancellata, potrebbe essere attribuito ad un critico purovisibilista o ad un artista ghestaltico.

Ritorniamo invece indietro nel tempo, verso arcaismi secenteschi, allorché il Vittone si mette a spiegare come intenda la subordinazione della varietà delle parti alla « forma e proporzione » del complesso. Il problema, come si è visto era attuale, ma la dialettica fra « bello assortimento » e « regolare distribuzione (p. 159; p. 157) viene da lui risolta in modo paradossalmente meccanico, cioè mediante l'uso d'una quadrettatura, la quale ordinerebbe le forme, serbando tra loro di fila in fila una stessa, o eguale distanza, qualunque sia la parte, da cui si mirino » (sto parafrasando ed estendendo un metodo descritto in dettaglio specialmente nel paragrafo dedicato ai giardini, p. 156 delle *Istruzioni Diverse*, ma proposto, come metodo, in varie altre occasioni). Viene pertanto il sospetto, a questo punto, che la più complessa ed intertessuta organizzazione formale del rococò, che sopra abbiamo ammirato, si sia basata su una sensibilità geometrica più progredita di quella

del Vittone; cioè su un più contemporaneo e diretto rapporto con la scienza (1). Dunque, su un punto decisivo, Vittone ripiega verso una posizione reazionaria e incoerente col suo pensiero. Una volta staccato il piacere estetico da un supporto logico o razionale, ed accettato il principio che la variabilità sia inerente al bello, consistendo sia nella diversità fisica dell'ornato o delle forme architettoniche, sia nella mutabilità delle condizioni soggettive in cui esso ed esse sono fruiti, in pieno accordo con il I Dialogo del Berkeley, ci si attenderebbe, come nei decoratori rococò, una totale libertà (che non è licenza, ma caso mai anarchia in quanto non si riconoscono norme di controllo), basata su una retorica emozionale o sensoriale rivolta ai riguardanti. Leggiamo nel Berkeley: « Come sarebbe dunque possibile che cose perpetuamente fluttuanti e variabili come le nostre idee possano essere copie o immagini di qualcosa di fisso e costante? O, in altre parole, poiché tutte le qualità sensibili come dimensione, figura, colore ... sono continuamente cambianti, in seguito ad innumerevoli modificazioni dovute alla distanza, al medium o all'agente sensoriale, come stabilire una loro tipologia di base costante? ». Il passo diviene estremamente chiarificante allorché l'applichiamo al simbolismo (connesso sempre in un modo o nell'altro con la decorazione specialmente ecclesiastica). Secondo i *Principi della conoscenza umana* di Giorgio Berkeley, il linguaggio (che possiamo intendere visualmente come tipologia storica) « non ha soltanto lo scopo di render possibile la comunicazione delle idee indicate dalle parole, come si suppone comunemente. Vi sono altri scopi, come quello di suscitare qualche sentimento, di incitare a qualche atto o distoglier da esso, di porre l'animo in una disposizione particolare: scopi rispetto ai quali la comunicazione è molte volte soltanto un ausilio e spesso anche viene omessa completamente se essi son tali da potersi raggiungere facendo a meno di essa, cosa che credo avvenga non di rado nell'uso famigliare del linguaggio ». « Prego il lettore di riflettere su sé stesso per vedere se non succeda spesso che, udendo o leggendo un discorso, gli sorgano immediatamente nell'animo sentimenti d'amore, di timore, d'odio, di ammirazione, di sdegno, ecc. senza che intervengano idee ».

---

(1) Questa idea, che potrebbe sorgere anche da un paragone fra rococò ed *Art nouveau*, mi è nata leggendo il *Saggio d'architettura civile* di G. Vinci, Venezia 1795, che parla a proposito di bellezza, di curve realizzate « con una certa legge costante », riferendosi non solo al compasso ed all'ellissografo, ma all'equazioni mediante cui « la posizione di qualunque punto resti determinata ».

La differenza fra decorazione del Vittone e quella rococò resta, a mio parere, simile alla differenza stabilita dal Berkeley fra discorso logico ed emozionale: e la seconda può essere, in determinate condizioni, più efficace. In linea di massima tutto il settecento è più allusivo (mi si lasci usare questa parola, anche se rischia di suonare imprecisa) e meno verbalizzato, definitorio del seicento. Non si può però avanzare al secolo un'accusa globale di povertà semantica; caso mai si riscontra una povertà simbolica specifica. E a volte questa povertà è più apparente che reale. I programmi allegorici settecenteschi sono poco studiati, ma per quanto si sa sono pedanti, ingombri di nozioni e riferimenti, spesso libreschi o alla moda. Le realizzazioni più felici sono estrose, trionfali, apparentemente trasparenti, ma nascono proprio da essi.

C'è oggi una certa tendenza critica — contrastata solo da Marcello Fagiolo — a negare al Vittone un impegno simbolico. In particolare si è addotta l'introduzione del suo *Trattato*, dedicato alla Madonna, come prova di una intenzione addirittura pia e devozionale. Noi stessi abbiamo affermato, poco fa, che la sua geometria non è mistica, anche se le volte sovrapposte sono paragonate direttamente ai cieli secondo un sistema cosmologico meglio adatto a spiegare il Guarini e da lui derivato. Il suo ornato è ben distinto dalle allegorie e personificazioni, ma non è opportuno esagerare in questa direzione. Il tono della dedica delle *Istruzioni Diverse*, manifesta certo una propensione religiosa, ma non è certo alieno da intellettualismi. L'elenco degli attributi della Madonna, comprende con notevole sottigliezza degna di un massone elementi architettonici (Muro, Fortezza, Porta, Chiesa, Tabernacolo) accuratamente designati secondo riferimenti biblici, specialmente Salomonici; fatto più importante, la Madonna è identificata con la Sapienza e addirittura con la forza creatrice divina. « Imperciocché di Voi, o altissima Signora, si legge aver fin da principio, allorché questa elementare Macchina fondando stavasi, atteso in un col Divin Facitore ad architettarla, le cose tutte componendo (Prov. 8.30), ed opera esser stata della sapientissima mano Vostra la Fabbrica di quella mistica Casa, cui sette reggono le colonne da Voi stessa operate (Prov. 9) ».

Benché i Proverbi fossero di comune lettura, solo nel sistema cabalistico esiste una potenza equiparabile alla figura della Madonna celebrata dall'architetto. Tale potenza, Binah, ha un nome femminile, e come terza sefira è particolarmente legata alle due prime, costituendo con esse un sistema triadico. Questa trinità è superiore

al gruppo delle sette sefirot inferiori, attraverso cui avviene la creazione del mondo.

Binah rappresenta la Saggezza o la Sapienza, e la sua funzione è parallela a quella della sovrastante, seconda sefira, di nome maschile, equivalente in pratica all'Intelletto o Νοῦς. Durante il medioevo ed il rinascimento le prime tre sefirot sono state paragonate dai Cabalisti cristiani alla Trinità, equiparando così Binah con lo Spirito Santo, nonostante la diversità di genere. Ancora nel seicento, ad esempio nel Fludd, la creazione, compiuta dall'Intelletto Demiurgo, avviene attraverso lo Spirito Santo, è cioè operata con la partecipazione attiva della terza sefira. Il fatto che in Vittone questa funzione sia spostata, con esattezza linguistica, ad una figura femminile, cioè alla Madonna, identificata con la Sapienza, cui è attribuita la sopraintendenza e la composizione di tutte le cose, è prova ch'egli, o un suo consulente, si sono serviti di un commento ai testi salomonici di netta ispirazione cabalistica. E la dedica risulta felicissima per un trattato di architetture prevalentemente ecclesiastiche.

La funzione di Binah, nel quadro della creazione, ha una lunga tradizione, tuttavia essa sarebbe sfuggita ai non cabalisti del settecento, allo stesso modo in cui è sfuggito ai lettori di oggi il significato del passo vittoniano. L'identificazione del commento (forse un trattato teologico discutente il dogma della Trinità) potrebbe gettar luce su altri risvolti, non appariscenti, della mente del Vittone.

Ho parlato, ripetutamente, di slittamenti di significato, di un generale esteriorizzarsi durante il settecento, cioè farsi da concettuale, sensoriale, dell'eredità barocca. Ma non intendo, con ciò, parlare di un processo di decadenza o di un ridursi, tutto, da pathos a decorazione. Inoltre, se come punto di riferimento il Vittone può essere utile per alcuni dei problemi associati al neobarocco, questo atteggiamento di gusto incide su altri ambiti, forse anche più suggestivi. Inoltre, pur rientrando a mio parere per una certa fase della sua attività in questa prospettiva, il Vittone sia per educazione personale che per tradizione regionale, ne va parimenti distinto, avendo una sua autonoma vicenda. Il concetto di neobarocco ha d'altronde solo una funzione di provvisoria associazione di dati, e non certo di definitivo raggruppamento. Anche per evitare di renderlo schematico vorrei insistere sul fatto che i vari travisamenti, operati nel momento di questo studio accurato e riverente

settecentesco della lontana avanguardia seicentesca, sono prova di vitalità. Non direi, inoltre, che del barocco fosse fatta una selezione riduttiva di tono illuministico, cioè razionalizzante. L'importanza ed ampiezza della ripresa settecentesca è intanto indicata dal fatto che è proprio in questa epoca che il fenomeno barocco (o l'attitudine che lo aveva consentito), viene finalmente indicato con il nome ancor oggi usato; cioè non è considerato più una eccentricità personale, riferibile a pochi artisti ed alla loro scuola, ma una generale tendenza di gusto, largamente interdisciplinare, analizzata ora interdisciplinarmente come dimostra la contemporanea comparsa dell'aggettivo barocco, già nella prima metà del settecento, in ambiti svariatissimi, quali la musica, la pittura, la decorazione (1).

Fatto ancor più importante, nonostante la presenza nel seicento (e specialmente negli artisti che siamo tentati di definire barocchi) di anticipi settecenteschi considerevoli (il colore di Pietro da Cortona, di Vouet e a cavallo fra i due periodi del Luca Giordano specialmente spagnolo) è certo che il nuovo secolo ha individuato, assai bene, la connessione fra stile barocco ed un nuovo tipo di emotività, riservandone le più esplicite imitazioni e derivazioni a soggetti aventi appunto lo scopo d'ispirare terrore, ripugnanza, eccitamento, disperazione o di suggerire l'incubo: sto pensando particolarmente al Magnasco (2) e al Goya. Oppure per attribuire

---

(1) Ciò avvenne per la musica (da parte di Noël-Antoine Pluche, 1746, citato da C. V. Palisca, *Baroque Music*, Englewood Cliffs, 1968, p. 2), per la pittura (da parte di Gian Pietro Ligari, 1750, citato da R. Bassaglia, *Un documento per la storia del termine « barocco »*, in « Il Mito del Classicismo nel Seicento », p. 84); per la decorazione (usando un francesismo: goût baroque, da parte di F. A. Krubsacius, citato da O. Kurz, in « Lettere Italiane », XII, 4, ottobre-dicembre 1960, pp. 438-9) ma è assai probabile che già qualcuno abbia trovato un riferimento linguistico anteriore; mentre in architettura la comparsa del termine va ritardata per ora al 1755 (cfr. G. D. Leoni, *Come il presidente De Brosses ha scritto le sue « Lettres d'Italie »*, in « L'Archiginnasio », 23, 1928, p. 276), citato dal Kurz.

È tuttavia probabile che già nel seicento le ricerche « barocche » siano state indicate in modo specifico da aggettivi o espressioni o accenni che oggi sembrano generici: è il caso, forse, del termine di bizzarro, usato da Sebastiano Locatelli per elogiare Sainte Anne-la-Royale del Guarini, in costruzione [cfr. A. Vautier, *Voyage de France, Moeurs et coutumes françaises (1664-1665): Relation de Sébastien Locatelli*, Parigi 1905, p. 141, citato da David R. Coffin, in « Journal of the Society of Architectural Historians », XV, 2, 1956, p. 3 e nota 4].

(2) Una assai attenta e sottile indagine di come il magico del seicento divenga capriccio, divertimento, erotismo nel seicento è stata fatta da una giovane laureata dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Genova, cioè da F. Franchini Guelfi, *Le « Streghe » del Magnasco tra superstizione ed illuminismo. A proposito*

alla cerimonialità un carattere iperbolico, come dimostrano le riprese di programmi celebrativi, ampliati e trapiantati nelle più importanti corti, e sempre aventi per tema specifico — come le scenografie teatrali — la celebrazione del trionfo, l'epopea dinastica, il motivo della pace. Abbiamo così, da un lato un neo-barocco apollineo, in cui la perla irregolare diventa purissimo cristallo, a molte facce; dall'altro un neo-barocco dionisiaco, culminante ad un tempo nelle cariatidi dei Turchi sconfitti dal Principe Eugenio, nelle carceri del Piranesi e nei complicati simbolismi dei giardini all'inglese, che vennero definiti shakespeariani estendendo al loro celato ma artificioso trattamento della natura il paragone proposto dal Walpole fra S. Rosa ed il grande drammaturgo. Aggiungerei ancora, come uno dei più produttivi esiti neo-barocchi, l'emergere d'un paesaggio sublime, il quale ha a mio parere fortissime radici proprio nel tipo creato dai pittori olandesi, italiani, da Claude e dagli incisori di rovine. Una carica emozionale in questa direzione affiorò già nella seconda metà del cinquecento; il settecento sembra però derivarla o svilupparla esclusivamente dal secolo a lui precedente. La ripresa è discontinua ma basterebbe mettere in lista alcuni disegni dello Juvarra, alcune scenografie del Bibbiena, opuscoli come *La venuta in Roma di Madame Le Comte e dei Signori Watelet e Copette*, Roma 1764 (1) dove senza quasi rapporto con i componimenti poetici arcadici che dovrebbero illustrare le personificazioni volano fra nubi cupe che celano gli edifici antichi alla Hubert Robert, mentre le cascate di Tivoli sono ampliate ad una misura confacentesi piuttosto a quelle del Niagara, per giungere, senza troppa discontinuità, al Piranesi, al Goya, al Fussli. In questo filone di visionari, la qualità compensa, più che sufficientemente, la quantità.

---

di quattro inediti del Lissandrino, «Quaderno Ligustico 159», estratto dal «Bollettino Ligustico», Anno 1967, Genova 1968.

(1) Conosco l'opera dalla parziale riproduzione sotto il titolo *A Visit to Rome in 1764*, Museum of Fine Arts, Boston, Mass. 1956, dalla copia posseduta dal Museo, con introduzione di PHILIP HOFER.

Un processo analogo di incupimento delle allegorie barocche, assai atto ad introdurre una nuova atmosfera patetica e a volte altamente drammatica (l'immagine del Tempo con la falce, il velo avente la funzione analoga a quella delle nubi nell'incisioni, essendo ingredienti essenziali) mi pare di constatare in scultura, specialmente osservando il monumento funebre del Delfino (figlio di Luigi XV) e della Delfina (Principessa Maria Giuseppa di Sassonia) di Guillaume Coustou, 1777, nella Cattedrale di St-Etienne, a Sens (Yonne). L'iconografia è tipicamente barocca come origine.

A dimostrazione di quanto il sublime settecentesco sia nutrito di ricordi barocchi mi sia lecito concludere con una lunga citazione da un libro, da poco ripresentato al pubblico, *Le memorie biografiche di Straordinari Pittori* di William Beckford, composte nel 1777 (1). Ecco qui il ritratto di un pittore, ispirato al Mito di Salvator Rosa: Og di Basan, che si delizia della solitudine e della malinconia, ritirandosi solitario in foreste di pini e penetrando in caverne mai prima esplorate. Nel Tirolo egli avrebbe dipinto « un ponte di tronchi d'abete ed un arcobaleno prodotto dagli spruzzi d'una cascata », in anticipo diretto sui romantici, anche per il suo impegno nel « contemplare la natura nel suo santuario », cioè dalla cima dei monti, guardando le tempeste addensarsi ai suoi piedi per sfogare la loro furia sulle umili abitazioni dei contadini, andando alla scoperta delle sorgenti dei fiumi e studiando la vita degli animali selvaggi. Ulteriore stadio alla sua iniziazione visionaria (e non correttivo di essa come avrebbe dovuto essere) è il viaggio nell'Italia centrale, che si compendia in un silvestre eremitaggio nei monti di Tivoli, dove per due mesi si trattenne godendone le cascate, le buie grotte, le rovine venerande dei templi e le ristoranti frescure, esplorando però anche le sale interrate di antichi palazzi, per ricavarne come il Piranesi il materiale per due volumi in foglio illustranti le loro decorazioni dipinte. Le calme sere erano invece dedicate alla musica ed alla lettura del l'Ariosto.

Nasce qui un romanzo d'amore. Una giovane, di Tivoli, dal corpo pari ad una statua greca e dal profilo più bello di quello del ritratto di Giulia, altrettanto appassionata di foreste, caverne e rovine, incomincia a condurlo, di giorno, « per prati coperti d'erba, dove essa aveva osservato alcuni marmi scolpiti sotto cespi di fiori sopra cresciuti » e a rifugiarsi con lui, di sera « quando il sole gettava i suoi ultimi raggi sul tempio della Sibilla » in un boschetto di cipressi, dove i due si fermavano a cantare aspettando la luna. « Seduti insieme sull'orlo del torrente che corre spumeggiante lungo la vallata, attendevano che cadesse, attorno, una pace totale, interrotta solo dal rumore delle acque e dalla campana di qualche lontano monastero, ed allora la fanciulla iniziava a declamare con rapimento le stanze dell'*Orlando Furioso* descriventi la sua stessa passione ».

---

(1) *Biographical Memoirs of Extraordinary Painters by* WILLIAM BECKFORD, *edited by* ROBERT J. GEMMETT, Fairleigh Dickinson University Press, 1969. Cito in particolare da pp. 52, 53, 57, 58.

Dopo l'idillio, la tragedia. Il pittore attratto da altre avventure culturali scompare; la fanciulla, rifiutando di credere ad un voluto abbandono, lo suppone precipitato nella cascata, « si fa strada fra i rovi, con le sue delicate mani, lo cerca in mezzo ai cespugli, col suo dolore riempe la valle di urli. Nella più completa disperazione le par di vedere, nel fiume, il corpo del suo amato travolto dai flutti. E quando un pietoso contadino le spiega la verità, colta da un tremito, s'appoggia al tronco d'un antico pino gettando un ultimo sguardo alla scena della sua passata felicità e quindi precipita a testa in giù nella voragine. Il suo corpo mai più fu trovato ».

Non è possibile qui, nella pubblicazione degli Atti, usare come durante il convegno, a commento di questa situazione il disco di una delle già citate cantate di Haendel, presumibilmente eseguite nel Teatro dell'Ottoboni, a Roma, nel 1708. Ed è un peccato perché la scena è identica, anche se valgono come modello invece che i versi dell'Ariosto quelli del Tasso, e viene da pensare, come lontano prototipo, al Lamento di Arianna abbandonata, di Monteverdi (1).

Intanto, abbandonata l'amante, Og di Bassan cambia anche ambiente e riferimento figurativo. Lasciato il paesaggio di Claude divenuto un compagno di Piranesi, nelle sue immaginazioni precorre Blake. La sua metamorfosi, ed è qui il dato che giustifica la mia lunga citazione, è determinata dallo spettacolo appunto di Roma barocca. Di giorno, sedendo sul capitello d'una colonna spezzata, come in un quadro del Poussin, legge Tacito e medita sulla caduta degli antichi Imperi, sulla rapida transitorietà della vita di cui son simbolo per lui per rovine dei monumenti classici. Nelle notti è assalito dal ricordo della fanciulla di Tivoli, di cui vede spesso il fantasma, disgiunto ormai definitivamente da turbini di fuoco e da tempeste. Ritornato con tristi presentimenti a Tivoli ne apprende la morte e sconvolto si nasconde per piangere in silenzio, nella Tomba di Cecilia Metella, personificando la disperazione. La luna che sorge, invece che suggerire alla memoria i versi dell'Ariosto, gli rivela una Roma barocca spiritata come in un dipinto di Monsù Desiderio: con guglie e cupole avvolte dal lieve barlume delle finestre illuminate dei suoi palazzi, in un confuso rumore di musiche, di feste, di trionfi, e inquadrata da resti di fontane, da

---

(1) Il paragone fra musica, letteratura può essere esteso alla pittura specialmente lecito in questo caso, dato il tipo di soggetto. E ci sarebbe da aggiungere un abbastanza lungo capitolo integrativo all'ormai celebre studio di RENSSELAER W. LEE, *Armida's Abandonment, A Study in Tasso Iconography before 1700*, in « De Artis Opuscula » dedicati al Panofsky.

acquedotti non ancora completamente muti, da fantastici lauri e marmi sgretolati, su cui la luna getta lunghe ombre, come in un quadro di De Chirico rendendo la visione di Roma altrettanto splendida che irreale (1).

Questa interpretazione in chiave drammatica ed esoterica del barocco, è come abbiamo detto discontinua, nel settecento, ma forse non c'è uno dei grandi maestri che in qualche misura non ne partecipi. Includiamoci anche l'idilliaco Vittone: basta infatti volgere lo sguardo ad una sua facciata incompiuta per accorgerci come sotto il lindo intonaco od ornamento ci sia un nocciolo piranesiano.

---

(1) R. Wittkower, discutendo con me privatamente la mia comunicazione, ha sottolineato il carattere di novità dell'avventura archeologico-erotica di Og di Bassan e in genere del sublime settecentesco rispetto al seicento. Condivido totalmente le sue osservazioni; tuttavia ciò che ho inteso dire è che nel sublime esiste una diffusa, magari latente, radice barocca. Il sublime sembra anzi essere una ripresa accentuata, iperbolica, di motivi già accennati dagli scrittori e dagli artisti barocchi. L'enfasi così posta isola e sviluppa in modo autonomo questi motivi, contrapponendoli ad altri, magari ripresi in maniera analoga. Nel quadro della nuova situazione culturale le due componenti diventano contrastanti e forse inconciliabili fra loro: ma la loro compresenza può essere prova di una loro comune origine. Che in parte risale a monte del barocco, cioè al manierismo.

Aldo Rossi

L'ARCHITETTURA DELL'ILLUMINISMO

Le considerazioni qui esposte sull'architettura dell'Illuminismo si riferiscono a determinati problemi dell'architettura analizzati in un preciso momento storico. Più esattamente esse cercano di stabilire quale nesso sia possibile operare tra alcuni aspetti del pensiero degli illuministi e l'architettura. Gli storici hanno dato finora scarsa importanza ad una serie di fatti che caratterizzano questa architettura come la topografia, il rapporto con le istituzioni, la formazione dei catasti urbani; strumento quest'ultimo che ha permesso non solo l'attuazione di riforme politiche, sociali ed economiche, ma di porre le basi per lo studio scientifico della città. Studio che vedeva la storia come « ... la scienza della nascita del presente » (1). La complessa posizione dell'Illuminismo rispetto alla storia, la distruzione della città medievale e spesso l'incomprensione dei monumenti medievali ha sempre un carattere progressivo; e sotto questa luce va vista la polemica. In Francia soprattutto, e poi nel resto d'Europa con caratteri originali e nazionali, l'architettura dell'Illuminismo pone le sue caratteristiche scientifiche nell'analisi della città, delle trasformazioni del territorio, nello studio delle arti e dei mestieri e, per quanto riguarda più strettamente la forma del costruire, nella descrizione e nella catalogazione degli elementi dell'architettura. Quando, nel 1794, Grégoire pone alla Convenzione di Parigi la questione del « Conservatoire des arts et métiers » anche la linea progressiva dell'architettura è delineata. Nello stesso anno la Convenzione aveva creato l'École polytechnique, mentre Boullée elabora i progetti

---

(1) Per questa citazione, dal Ritter, e per le altre considerazioni si veda: C. Luporini, *Voltaire e le « lettres philosophiques ». Il concetto della storia e l'Illuminismo*, Firenze 1955.

che costituiscono il suo « Saggio sull'arte » (1). Del 1807 è il Piano degli Artisti di Milano le cui premesse sono rigorosamente comprese nell'elaborazione del catasto milanese detto « teresiano » e nella carta del Pinchetti (2). Nell'intorno di questi anni, tra la Rivoluzione e il primo periodo napoleonico, parlare di architettura dell'Illuminismo ha un senso storico preciso; così come ha senso parlare di motivi rivoluzionari. Gli architetti dell'età della Ragione si misurano con una serie di trasformazioni che agiscono sulla stessa architettura, modificando e portando avanti gli aspetti disciplinari.

Oltre questi precisi confini, precisi perché legati al concreto delle trasformazioni, si può individuare un tipo di atteggiamento razionalista che percorre la storia dell'architettura e i cui limiti si possono dilatare o restringere senza alterarne il significato. L'ultimo, preciso legame con l'architettura dell'Illuminismo, si può trovare negli scritti di Carlo Cattaneo, nell'analisi di una realtà che ne propone la trasformazione: allora la città « ... è l'unico principio per cui possano i trenta secoli delle storie italiane ridursi a esposizione evidente e continua » (3). Le operazioni degli architetti dell'Illuminismo sulla città avevano questo senso; il Piano degli artisti di Parigi e quello di Milano sono illuministi in senso progressivo dove il significato dell'architettura viene ricavato dal concreto della città. La città costruita, i monumenti, proprietà, espropriazioni, permanenze, rappresentano il concreto ma anche quel legame, quel filo continuo e ideale senza il quale « ... la memoria si smarrisce nel labirinto delle conquiste, delle fazioni, delle guerre civili e nell'assidua composizione e scomposizione degli stati » (4). La città e l'architettura diventano una scienza; anche i mutamenti e le alterazioni sono fatti urbani precisi dove è evidente la ragione delle trasformazioni.

È indubbio che i grandi temi rimarranno anche dopo il periodo rivoluzionario e napoleonico, ma di fronte alla restaurazione l'architettura, come le altre arti, ripiegherà sulla esasperazione dei motivi ideali, delle suggestioni storicistiche, delle ipotesi astratte. Da qui

---

(1) JOSEPH FAYET, *La Révolution Française et la Science, 1789-1795*, Paris 1960. ÉTIENNE LOUIS BOULLÉE, *Architettura. Saggio sull'arte.* Traduzione e introduzione di ALDO ROSSI, Padova 1967.

(2) Per questo e altri riferimenti all'architettura dell'Illuminismo a Milano si veda: ALDO ROSSI, *Il concetto di tradizione nell'architettura neoclassica milanese*, in « Società », anno XII, n. 3, 1956, Torino.

(3) CARLO CATTANEO, *La città*, ed. originale Milano 1858.

(4) Idem.

gli utopisti e il carattere ambiguo delle utopie che attraversano l'architettura. Una valutazione del significato dell'opera degli architetti dell'Illuminismo, anche e proprio nella sua fase rivoluzionaria, deve quindi tener conto di questo più vasto aspetto del mondo dell'architettura e della sua condizione storica per affrontare con maggior precisione l'analisi delle forme.

Il significato dell'architettura dell'Illuminismo è stato ricercato dalle due maggiori personalità dell'architettura moderna: Adolf Loos e Hannes Meyer.

Adolf Loos impostando chiaramente la questione dell'artigianato, delle costruzioni civili, del monumento, e sviluppando progressivamente il pensiero di Boullée. Per Boullée le grandi costruzioni monumentali sono intimamente legate al suo razionalismo, e quindi comprese in una teoria razionale dell'architettura che egli si sforza di rendere sistematica e trasmissibile. Si tratti pure di un razionalismo esaltato esso è pur sempre attento alla logica delle cose; un'abitazione non può essere altro che un'abitazione così come i monumenti accettano la dialettica della storia. La composizione architettonica si può misurare solo con i fatti che le sono propri: all'origine del grande spazio della biblioteca, stanno i cartoni di Raffaello per la Scuola d'Atene. L'architettura delle ombre parte dallo studio scientifico della luce, dall'amore per le scoperte di Newton, dall'osservazione della natura. Il razionalismo del maestro francese consiste nella formulazione di opere che pur presupponendo tutta l'architettura, cercano la propria validità in leggi obiettive. Così il rapporto instaurato con la tradizione è simile al rapporto della scienza con la propria storia. Anche Adolf Loos trova la logica dell'architettura nelle case viennesi, nelle rigorose facciate dell'architettura settecentesca, ma anche nelle condizioni che rendono necessario questo rigore. La rottura tra eredità e rivoluzione, mai risolta dal Movimento Moderno, non si produce nell'opera del maestro viennese (1).

In uno scritto del 1942, dedicato a Dimitri Shostakowitch, Hannes Meyer parla dell'architettura della rivoluzione con un accostamento insolito ma estremamente importante tra monumenti e fatti rivoluzionari, nuovo potere e disegno antico:

« ... Ritorniamo al punto di partenza di questo articolo: centocinquanta anni fa, con la Rivoluzione Francese, una nuova

---

(1) Per la valutazione del pensiero e dell'opera di Adolf Loos si veda: ALDO ROSSI, *Adolf Loos, 1870-1933*, in « Casabella-continuità », nov. 1959, n. 233, Milano. Bibliografia completa.

classe dirigente emerse al di sopra della decrepita società feudale, in Europa Occidentale: la libera borghesia. Il risultato di questa crisi storica, per quanto riguarda l'architettura, fu un nuovo concetto di ' Classicismo '. (Fu il prodotto dell'unione dei Giacobini, dell'enciclopedismo e del buon senso). Abbasso il barocco e il rococò dei signori feudali! Libertà, fraternità, uguaglianza per tutti i cittadini! e via! anche per una nuova architettura!

Ed è in questo periodo di transizione che l'architetto francese Claude-Nicolas Ledoux, che era stato impiegato da nobili smidollati per costruire palazzi in un languido stile barocco, decise di disfarsi di tutte le sue idee aristocratiche e di partecipare al movimento rivoluzionario borghese. Disegnò il ' Tempio della Gioventù ', una istituzione per l'educazione mista, dove i giovani di entrambi i sessi dovevano vivere insieme come in una nuova Arcadia. Ideò la ' Città di Salinas ' nel cui centro al posto della tradizionale cattedrale o del solito castello, pose due edifici a rappresentare il nuovo potere civile ed economico della borghesia: la Prefettura e l'Amministrazione per le attività legate alla lavorazione del sale. Tra i progetti per abitazioni private da lui prodotti, alcuni vanno particolarmente notati per la loro forma piramidale; le chiamano ' Case per le Guardie Forestali '. Sull'impianto quadrato di questi modesti edifici, egli pose un tetto di pietra a forma piramidale. In tutte le fasi della storia dell'architettura le piramidi hanno simboleggiato il potere dominante dei re o del clero (la piramide di Gizeh, quella di Toetihaucàn, ecc.). Questo architetto consegnò deliberatamente la piramide alla nuova classe dominante, e la pose al servizio della borghesia libera e rivoluzionaria. Quale audacia! » (1).

Il senso dell'operazione di Ledoux è forse colto con maggior precisione da Hannes Meyer che da altri storici; come sempre l'artista autentico non conosce gli scandali dei critici modernisti per gli attentati alla « modernità ». Così come l'architettura della ragione, nel suo aspetto progressivo, non misura se stessa con una ragione metafisica o un mondo di forme intoccabili per la loro purezza, ma si occupa principalmente delle operazioni di progettazione che quegli elementi permettono. Mi riferisco al discorso prima accennato delle operazioni sulla descrizione e sulla catalogazione degli elementi, sullo studio della tipologia, sui rap-

---

(1) HANNES MEYER, *Architettura e rivoluzione, Scritti 1921-1942* a cura di FRANCESCO DAL CO, Padova 1969, p. 210.

porti tra la topografia e l'architettura che, se sono stati sempre presenti nella storia dell'architettura, presentano nel periodo dell'Illuminismo caratteri di emergenza.

Mi occuperò ora di alcune delle questioni enunciate, mostrando quei punti che possono essere oggetto di un lavoro analitico.

Che cosa è stato il razionalismo dell'architettura dell'Illuminismo? Nei fatti un razionalismo basato piuttosto su una serie di convenzioni che sull'esaltazione e si può pensare che la razionalità illuminista abbia finito per costringere alla normativa e ad un ordine spesso elementare un materiale storico che aveva in sé un potenziale molto più ricco; e che quindi un'altra direzione di sviluppo nel senso della maggiore complessità del barocco e della scienza galileiana, avrebbe avuto risultati più interessanti. In realtà il senso del razionalismo illuminista fu quello di ricuperare la complessità con un'operazione di contrapposizione dei fatti, se non sempre di sistemazione. In questo è significativa la concezione del Museo che ha, nella descrizione del museo di Boullée, tutta la complessità di chi guarda l'irrazionale dalla parte della ragione; rendendosi conto che questa è anche l'unica possibilità per sondare l'irrazionale. Tutte le raccolte finiscono per avere questo carattere, che è il senso delle raccolte berlinesi e delle ricostruzioni. Inoltre l'interesse per i « mestieri » è certamente contrapposto al grande impegno scientifico, per esempio di ricerca nel campo della geometria e della matematica, dell'architettura barocca. Ma il « mestiere » e le « tecniche » delle arti sono la possibilità concreta di progresso e di conoscenza: « ... La cultura tecnica viene collegata alle concezioni che Diderot era venuto facendosi del lavoro, delle macchine, del rapporto stesso tra la philosophie e l'utile, tra le idee e la società. La scienza non viene soltanto esposta, ma dal Discours préliminaire, agli articoli di metodologia di D'Alembert, vien vista nella prospettiva storica della formazione e del trionfo della moderna civiltà » (1). Si trattava, come diceva Diderot, di cambiare il modo di pensare della gente. In architettura il rapporto, già instabile, tra arte e mestiere, ne usciva mal ridotto aprendo la strada alla divisione insanabile tra Accademia d'Arte e Politecnico. Da un lato l'analisi del rapporto tra la filosofia e l'utile arricchiva la teoria delle dottrine funzionaliste, puriste ecc. ma dall'altro proponeva una distinzione

(1) Franco Venturi, *Utopia e riforma nell'Illuminismo*, Torino 1970, p. 151.

o una riduzione che avrebbe finito, nel corso di pochi decenni, per colpire la complessità di ogni formazione. Certamente l'architettura non poteva ignorare questa analisi e doveva condurla fino in fondo anche se approfondiva le proprie contraddizioni.

Un istituto come « Le Conservatoire des arts et métiers » creato nel 1794, mostra perfettamente la visione dell'Illuminismo; la relazione di Grégoire alla Convenzione indica molte delle caratteristiche dell'Illuminismo anche rispetto all'arte; per quanto riguarda l'architettura è significativo che nello stesso anno, 1794, la Convenzione crei la scuola di Lavori Pubblici che doveva successivamente diventare l'École polytechnique. Il primo articolo della proposta di Grégoire dice:

« Il sera formé a Paris, sous le nom de Conservatoire des arts et métiers ... un dépôt de machines, modèles, outils, dessins, descriptions et livres dans tous les genres d'arts et métiers. L'original des instruments et machines inventés et perfectionnés sera déposé au Conservatoire » (1).

Qual era il significato analogo in architettura?

Solo una precisa ricerca storica potrà risolvere il senso di alcune questioni che si pongono, anche perché rispetto alle arti e ai mestieri l'architettura del Settecento si poneva con continuità; l'architetto del Settecento era particolarmente versato nel campo delle macchine e dei meccanismi, della geometria applicata, degli impianti tecnici. Valeva da un lato la tradizione antica e dall'altro la complessità barocca. Un'opera sotto tutti i versi eccezionale come il San Carlone di Arona rappresenta bene l'universo dell'arte barocca; dove i limiti disciplinari dell'architettura, della scultura, della scenografia, dell'artigianato e perfino del modo di intendere il paesaggio si fondono nella invenzione di una macchina incredibile e meravigliosa. Come nella descrizione del cavallo omerico, il pellegrino entra nel corpo del santo, come in una torre o un carro governato da una tecnica sapiente. All'invenzione barocca del San Carlone l'Illuminismo potrà contrapporre il Napoleone del Canova; e il paragone diventa persino meschino, se riferito all'oggetto. In realtà sappiamo che la collocazione di questa statua vuol dare un centro all'illimitato dello spazio del Richino, e dare un centro significa in qualche modo ordinare ma anche restringere. L'Illuminismo è quindi costretto ad una ridu-

(1) Vedi nota 2.

zione della razionalità barocca e quindi ad una sistemazione: dei mestieri, delle attività, della arti, del costruire. In questa operazione i modelli valgono per l'architettura come per le arti e i mestieri; alla fondazione de l'École polytechnique Baltard e Lomet sono incaricati di raccogliere modelli d'architettura così come Barruel prepara le collezioni per i gabinetti di chimica, mineralogia e fisica. Ma se in questa volontà di ordine vi è ancora lo slancio rivoluzionario nell'affrontare il rapporto tra scienza e società, insegnamento e nuove condizioni politiche, le stesse istituzioni della scuola e delle accademie mostrano già il disegno finale che sarà compiuto dalla cultura positivista; la classificazione e il catalogo sostituiranno la ricerca. La concezione di Diderot, il rapporto tra la philosophie e l'utile, l'analisi dei valori esistenti avevano investito l'architettura, se non l'arte, e nell'affrontare tutto questo l'architettura era stata costretta ad una riduzione della propria complessità. Questa complessità nasceva da alcune contraddizioni obiettive che non era possibile compensare; soprattutto l'unione tra arte e tecnica era la più colpita. È un fatto che dopo la drastica separazione operata dall'Illuminismo, e contrariamente a quanto afferma la storiografia ormai codificata dell'architettura moderna, i maggiori architetti saranno gli artisti, colti o meno, mentre i tecnici rappresentati dalla nuova figura dell'ingegnere, salvo rari casi, lasceranno per sempre l'architettura. Può darsi che l'immagine di Alexandre de Laborde della figura del nuovo architetto « ... Ils sont à la fois des artistes et des savants; ils ont pris l'habitude de l'observation et de la critique » (1) non corrispondesse alla situazione ma comunque saranno proprio i Boullée, gli Schinkel, gli Antolini e alcuni loro eredi del Movimento Moderno gli interpreti della nuova architettura. Cioè coloro che si cimenteranno sull'architettura come arte, sperimentando una serie di operazioni logiche e formali (fino al *revival*, alla citazione, alla scomposizione); operazioni che sono proprie dell'architettura.

Tra le operazioni dell'architettura acquista un carattere autonomo lo studio della città, l'intervento attraverso le ricostruzioni e le addizioni e il costituirsi dello studio della città come parte dell'architettura. L'architettura dell'Illuminismo si trova di fronte alla città medievale e in gran parte, per esempio a Parigi, a una tipologia che, soprattutto nell'abitazione, ha elaborato ma non

(1) Alexandre de Laborde, *Monuments de la France*, Paris 1816, p. 57.

sostanzialmente mutato la pianta gotica. Il che significa l'uso e la presenza della tipologia gotica nella città del Rinascimento; il disegno particellare delle piante catastali e l'unità di divisione del terreno.

Questo carattere topografico dell'architettura risalta nel periodo dell'Illuminismo in tutte le città d'Europa anche se ha in Francia, e principalmente a Parigi, gli sviluppi più noti. A Parigi il passaggio dalla casa gotica alla casa settecentesca ci pone, all'interno della struttura urbana, di fronte a quella che è la più grande trasformazione compiuta dall'architettura dell'Illuminismo.

D'altronde il diverso comportamento della casa gotica nei paesi di lingua germanica testimonia la diversa profondità della cultura illuminista. Un posto a parte meritano le trasformazioni di Londra.

Le case che escono da questo processo di trasformazione nei caratteri tipologici, stilistici e distributivi costituiscono la città moderna, quella che si è andata modificando negli ultimi cinquant'anni compreso l'inserimento urbano della casa unifamiliare di tradizione nordica e anglosassone.

L'influenza inglese è già rimproverata dai contemporanei a un architetto come il Selva rispetto alla tradizione rinascimentale. Le indicazioni di Boullée sulla progettazione della casa d'abitazione ma soprattutto tutte le piante e i disegni di case recentemente rese note dall'Archivio di Parigi.

Questa casa borghese rappresenta l'architettura illuminista non meno della trasformazione del palazzo, l'hôtel, degli esempi francesi o in operazioni come quella del Piermarini a Milano.

Qui le corti costituiscono una ulteriore riduzione urbana dello schema tipologico del palazzo rinascimentale ma anche in senso più complesso della corte urbana di tradizione mitteleuropea.

Il Settecento si trova ad operare sopra la città gotica che il Rinascimento con i suoi interventi ha appena intaccato con emergenze; e lavora sia sul piano topografico sia su quello tipologico permettendo gli sviluppi ulteriori dei Piani.

Prima ancora dei piani famosi, come quello degli artisti di Parigi o quello napoleonico di Milano, bisogna esaminare questa trasformazione del singolo edificio e il nuovo senso che essa viene ad acquistare. Il Settecento non si esprime nella città attraverso piani e ampliamenti, giustamente decisivi, ma anche attraverso l'azione dei regolamenti e l'introduzione di alcuni elementi formali che modificano la città.

Con l'Illuminismo si pone il rapporto tra città nuova e nucleo antico, rapporto tutto moderno.

Tra i molti esempi vediamo quello di Trieste.

« Su questo sviluppo saldamente racchiuso (città medievale) a Trieste si giustappongono, con uno sviluppo già quasi completo alla seconda metà del '700 la città voluta da Maria Teresa e più tardi i quartieri Franceschino e Giuseppino. Sono tre quartieri a reticolo ortogonale liberamente saldati tra loro e con la città medievale secondo linee di sutura a prima vista derivate da ostacoli di carattere altimetrico e geografico, come i versanti dei colli ecc. La scollatura fra le quattro parti della città insiste dunque su linee di frattura connaturale al sito, ma non si può negare che, alla fine, proprio l'accoglimento di determinati vincoli di carattere naturale entro l'operazione di costruzione delle diverse parti della città sia una scelta progettuale, un riferimento accolto entro la razionalità dell'operazione edificatoria e non una determinazione esterna subita casualmente in fase operativa » (1). Giustamente Semerani rileva il riferimento accolto entro la razionalità dell'operazione; poiché questo costituisce uno dei tratti tipici dell'intervento urbano settecentesco rispetto alla più generica politica di intervento urbano del secondo ottocento che culmina con il piano di Hausmann (i cui precedenti sono indubbiamente illuministi).

La razionalità settecentesca considera i fatti naturali e i monumenti, in particolare il nucleo antico, come forme stabili di riferimento intorno a cui il piano razionale si articola: perché la razionalità è legata al concetto di storia e trae in quei riferimenti la sua ragione. Così la città antica è considerata come chiusa nel senso del monumento; essa viene utilizzata nella sua totalità. Anche il Ring compie sulle mura una operazione di saldo per contrapposizione tra le due città. D'altra parte, la città cresce mediante punti di sviluppo, fatti di architettura, che cercano di conglobare il paesaggio.

Il punto più alto di questo processo è certamente rappresentato da Prato della Valle a Padova; con la comprensione della campagna veneta, dell'acquitrino, del senso di non finito che la città andava acquistando.

A Bari il piano murattiano ha il suo fuoco nella città antica; e indubbiamente ne permette la sopravvivenza.

---

(1) Luciano Semerani, *Gli elementi della città e lo sviluppo di Trieste nei secoli XVIII e XIX*, Bari 1969.

Anche il piano napoleonico di Milano, apparentemente tutto diverso, è basato su questi vincoli; esso riordina la città intorno ad un significato antico mentre pone l'alternativa moderna nella grande costruzione del foro antoliniano.

D'altra parte il rapporto con la città storica è un rapporto alternativo che ha i suoi momenti di maggiore applicazione sulle aree libere e non compromesse.

La topografia della città è dunque uno dei campi più manifesti dei caratteri dell'architettura dell'Illuminismo, se vogliamo estendere a considerazioni strutturali lo studio dell'architettura.

La città dell'illuminismo non si ritrova quindi tanto nello schema di Chaux ma nella storia della città; anzi rispetto allo schema di Chaux il lavoro compiuto nel corpo stesso delle città possiede in sé una carica positiva e progressiva che sarà trasmessa negli scritti del Cattaneo (1).

Allo studio topografico e al rinnovamento urbano si accompagna lo studio tipologico: la precisazione delle forme base del costruire, il loro rapporto con la normativa, con i regolamenti si amplia, fino alla manualistica dell'ottocento, nel tentativo di fissare degli esempi che possano costituire e prefigurare le operazioni concrete compiute dall'architetto.

È stato detto giustamente che l'architettura dell'Illuminismo propone e sviluppa gli edifici della città borghese sotto forma di quantità; così le banche, le borse, gli ospedali, le carceri fissano dei caratteri tipologici legati all'istituzione che strutturano la città moderna. E questo processo si ritrova nei trattatisti come in Ledoux.

È indubbio che la messa a punto delle questioni tipologiche abbia nell'architettura dell'Illuminismo se non una maggiore coscienza rispetto all'architettura antica, certamente una maggiore rilevanza. Questo almeno nel senso di dargli una sistemazione capace di essere facilmente divulgata o applicata nella pratica. Si è insistito da più parti sull'importanza, da questo punto di vista, delle lezioni del Durand. Carlo Aymonino vede nelle lezioni del Durand e nel modo di trattare la tipologia edilizia già un riflesso dei problemi urbani connessi con l'accrescimento delle città industriali, sia di quelli connessi ai nuovi insediamenti in regioni lon-

---

(1) Per questa parte si veda: Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Padova 1966. AA. VV., *La città di Padova*, Roma 1970. V. Rizzi, *I cosiddetti statuti murattiani per la città di Bari*, Bari 1959.

tane. « Non vi è dubbio che a questo punto la tipologia edilizia è un dato di fatto ed inizia ad essere uno strumento indispensabile di progettazione (e quindi di realizzazione) non tanto come metodo di analisi delle necessità quanto come catalogazione di prototipi che hanno già definito e risolto quelle necessità stesse » (1). È d'altra parte nota la definizione di tipo data da Quatremère de Quincy e ampiamente commentata nel dibattito architettonico di questi ultimi anni a partire dalla citazione fattane dall'Argan. Ma credo che l'aspetto più importante sia quello della connessione della tipologia edilizia, nel secolo dell'Illuminismo, con il problema che oggi viene definito delle attrezzature, secondo la trattazione che ne ha fatto Aymonino « ... cioè il sorgere di necessità nuove ... che nel loro stesso sviluppo, divengono attività organizzate. Quando tali attività raggiungono uno stadio della loro organizzazione più complesso e articolato, con la tendenza a divenire definitivo rispetto a un determinato periodo di tempo, sorge la ulteriore necessità (di ordine diverso da quello originale) di realizzare un organismo architettonico appropriato, capace con la sua stessa presenza di confermare e risolvere quelle stesse attività. Solo a questo punto dell'evoluzione possiamo parlare di attrezzature, come nucleo originario della moderna tipologia edilizia non residenziale ».

È certo che il fenomeno ha un preciso riferimento nella produzione architettonica fino alla metà dell'Ottocento. È anche certo che la questione tipologica, così come fu impostata, faceva parte di quel più ampio quadro del momento descrittivo dell'architettura a cui fin dall'inizio non furono estranee le questioni di classificazione e che doveva risolversi negativamente nelle classificazioni paralizzanti del positivismo ottocentesco.

La questione delle attività organizzate, o attrezzature, pone in modo nuovo per gli architetti la questione più generale del rapporto tra l'architettura e le nuove istituzioni borghesi. Qui certamente, all'interno dell'architettura dell'Illuminismo la corrente progressiva e quella reazionaria si possono dividere con discreta precisione. Gli architetti dell'Illuminismo nel mettere a punto le attrezzature sociali elaborano in realtà un sistema razionale per gli edifici di punizione e costrittivi, per gli ospedali, per

---

(1) CARLO AYMONINO, *La formazione di un moderno concetto di tipologia edilizia*, in « Rapporti tra la morfologia urbana e la tipologia edilizia », Venezia 1966, p. 21.

gli asili di povertà di cui ancora non ci siamo liberati. Basta scorrere un volume di manualistica dell'Ottocento per renderci conto di quanto la razionalità illuminista sia capovolta dall'irrazionalità della sopraffazione. Una analisi più vasta di questo argomento di quanto qui non sia possibile fare, mette in luce come proprio gli architetti più preoccupati del problema sociale siano in questo senso i peggiori ideatori di strumenti di coercizione. La stessa argomentazione può essere sviluppata per il problema della casa operaia; si trattava di codificare l'architettura dei ricchi e l'architettura dei poveri. Nonostante il decisivo smascheramento operato da Engels nel suo intervento sulla questione delle abitazioni, l'equivoco dell'architettura sociale è passato pari pari al Movimento Moderno e sono sempre più precise le analisi tese a mettere in luce questa condizione (1). Ma non è qui il luogo per sviluppare questo argomento; mi premeva soltanto indicare come molte aberrazioni della storiografia moderna si possano far risalire al nodo storico rappresentato dall'architettura dell'Illuminismo.

E la problematica dell'architettura dell'Illuminismo, su questo argomento, si misura, prima che sul problema residenziale, su educazione e coercizione, scuole e carceri. È difficile dimostrare, e non solo dal punto di vista tecnico, che le scuole degli stati illuminati siano meglio delle scuole dei Gesuiti; così come il carcere ideato dagli illuministi non è certamente migliore della antiche fortezze. È interessante stabilire alcuni raffronti col problema pedagogico; un libro, sia pure straordinario, come quello di Jean Itard (2), può servire a questo scopo. Tralascerò l'analisi artistica e letteraria di questo libro (che si può definire un primo pezzo di letteratura nera) rilevando invece l'analogia che esiste tra la ricerca praticata da Itard su un ragazzo demente, nel quadro della ricerca psicologica, e gli edifici per l'educazione e la coercizione, progettati e spesso realizzati dagli architetti illuministi. La ragione di Itard è conseguente ma troppo angusta per comprendere proprio quel che vuole cercare; e la sua incapacità è non solo e non tanto sentimentale quanto razionale perché, infine, non può conoscere, non può crescere e svilupparsi. Nei progetti per carceri, ospedali, ricoveri ecc. degli architetti illuministi l'angustia di questa ragione è ancor più evidente; la specializzazione del sistema carcerario,

---

(1) Per esempio: H. Berndt, A. Lorenzer, K. Horn, *Ideologia dell'architettura*, ed. italiana Bari 1969.

(2) Jean Itard, *Il giovane selvatico*, Parma 1970. L'originale è composto da due scritti stampati a Parigi nel 1801 e nel 1806.

come la sua pretesa moralizzazione, fa dei borghesi illuministi i peggiori aguzzini possibili entrando nella vita privata degli oppressi. A questo proposito uno storico dell'Illuminismo come Franco Venturi, ha messo in luce tutta l'ambiguità della posizione degli illuministi su questo problema; la costruzione dei carceri e degli ospedali è spesso la realizzazione fisica di quel che egli chiama il diritto di punire. « ... Si sarebbe quasi tentati di affermare che l'immaginazione punitiva, la quale per secoli si era spiegata nell'inventare sempre nuovi tormenti, nuove ruote e tenaglie ... si riversasse ora nei canali che il nuovo utilitarismo, il nuovo calcolo sociale, la nuova concezione dei rapporti tra l'individuo e la società sembrava imperiosamente indicare. Già Maupertuis aveva proposto di servirsi dei condannati per eseguire su di loro delle esperienze mediche e l'idea venne riproposta in Italia allo stesso Beccaria dal maggiore economista del 700 piemontese Giambattista Vasco » (1).

Questa antica crudeltà che veniva a rivestire forme nuove e più razionali ha nel *Panopticon* di Bentham il suo monumento (2). Questo edificio coercitivo, la cui funzione va oltre il concetto di carcere, è concepito come modello per ogni tipo di istituzione in cui fosse determinante il controllo dell'azione umana o animale. Il Panopticon o Inspection House fu ideato da Jeremy Bentham nel 1787. Basti ricordare che si trattava di un edificio circolare dove la conferenza del cerchio era delineata con celle i cui muri laterali disposti a raggiera facevano in modo che dal centro della costruzione si potesse vedere qualsiasi lato delle celle. Le forme nuove e più razionali dell'antica crudeltà si realizzano in « un modo per acquisire potere, potere della mente sulla mente, in modo senza precedenti ». Lo schema del Panopticon si ritrova poi in numerose costruzioni carcerarie europee; se pure si perde la minuziosa e astratta ferocia del progetto originario si rafforza lo schema tipologico.

Gli « obiettivi sociali » dell'architetto restano quindi abbastanza equivoci, e non solo per il carcere. Proprio dove interviene nelle questioni sociali l'architetto che propone nuove tipologie perfeziona in realtà meccanismi di sfruttamento. Il discorso del-

---

(1) Vedi nota 8, p. 142.

(2) ROBERT EVANS, *Panopticon*, in « Controspazio », n. 10, ott. 1970, Bari. Si veda: HELEN ROSENAU, *Social Purpose in Architecture, Paris and London compared 1760-1800*, London 1970. L'autore, pur proponendo alcuni interessanti edifici pubblici, dà per scontata la tesi dell'impegno sociale dell'architetto in senso progressista.

l'architettura mantiene la sua validità proprio dove la sua libertà è completa, dove le motivazioni della forma appartengono alla stessa architettura. Rifiutando la costruzione di un mondo nuovo attraverso un « engagement » ambiguo l'architetto può esprimere le nuove tensioni della società. È il caso di Boullée. E l'interpretazione che Hannes Meyer dà di Ledoux. È la parte progressiva dell'architettura dell'Illuminismo che, contro l'utilitarismo, porta avanti il discorso della libertà della scienza e dell'arte.

Mi occuperò ora del problema compositivo, o del sistema di progettazione, come si è posto nell'architettura dell'Illuminismo; secondo quel tipo di operazioni sul materiale dell'architettura a cui accennavo all'inizio.

Gli architetti dell'Illuminismo compiono un vasto esame delle forme dell'architettura; anche se prendono consistenza, soprattutto nella prima metà del 700, le correnti funzionaliste e moralistiche, questo periodo dell'architettura che va fino alla metà dell'800, considera tutte le forme dell'architettura come materiale da costruzione. All'interno di questa considerazione si può affermare che appartengono all'architettura dell'Illuminismo anche gli esperimenti neogotici. Essi sono lo sviluppo di quel processo che è iniziato con le forme classiche assumendo vicendevolmente elementi egizi, greci, moderni. Anche se è presente, soprattutto nel secondo periodo, una componente storicistica, essa non spiega che in parte questo procedimento. Credo certamente più interessante, cosa finora poco sperimentata, ricercare questa volontà di assunzione dell'architettura come materiale di riferimento che permette di analizzare il mondo delle forme per giungere ad una costruzione autonoma. La combinazione di oggetti, di forme, di materiale dell'architettura è intesa a creare un potenziale di sviluppi imprevisti, a costruire il reale partendo dall'interno di un'istituzione che viene sempre più precisata: l'architettura. La posizione scientifica è quella di ordinare e misurare il materiale dell'architettura costituendone le leggi in modo autonomo e sviluppando il criterio di razionalità. Anche il funzionalismo appartiene a questa considerazione là dove spiega i criteri di dipendenza delle parti non solo in base a considerazioni statiche ma rapportando le condizioni statiche ad un modello interno all'architettura. In questo il funzionalismo è più rigoroso dove è più legato alla storia delle forme; infatti il primato del dorico è il primato di una forma e non il primato della semplicità costruttiva. Le nuove conoscenze scientifiche mettono in luce l'importanza del

metodo, del dubbio, dell'analisi; ma anche l'importanza dell'esperienza e dell'interpretazione. L'esperienza dell'architettura diventa tutta la realtà dell'architettura costruita e attraverso quell'esperienza è necessario mettere in risalto il filo della ragione, il segno razionale, le operazioni stesse per cui è possibile la raffrontabilità. La costruzione illuminista della città ordina gli stili e le tipologie e in tal senso una delle espressioni più compiute, anche se limitate, del suo arco storico è il trattato del Durand. In Durand compare già il passaggio tra Illuminismo e Positivismo, dove, in quest'ultimo la classificazione si esaurisce in sé, mettendo in crisi la possibilità di invenzione della forma. Questa posizione che diventerà tipica di ogni architettura neoilluminista ha rinunciato a una misura diretta con l'architettura del passato. Mentre per l'architettura illuminista la misura con l'architettura romana, del rinascimento, palladiana, è continua; lo stesso uso delle forme classiche e delle forme tipologiche, oltre la volontà di tendenza, avviene con continuità. Il rapporto in Lombardia tra architetti come il Tibaldi e il Richino e l'architettura neoclassica mostra la capacità degli architetti illuministi di *lavorare* sopra l'architettura esistente. Il piano napoleonico di Milano è una delle espressioni più compiute nella storia dell'architettura di comprensione dell'antico in un momento rivoluzionario.

Il rapporto tra l'architettura dell'Illuminismo e le forme dell'architettura antica, avviene in modo singolare e con caratteri decisivi, nel Veneto con l'architettura palladiana. Già il Palladio interpreta l'antichità mediante l'assunzione per usi diversi della forma tipologica classica riproponendo alla progettazione architettonica l'uso indifferenziato di elementi stabili; in altri termini l'indifferenza distributiva della tipologia romana. Questo è evidente nell'uso di tipologie e elementi architettonici religiosi nella progettazione della villa, del palazzo, degli edifici pubblici con la dissacrazione di forme, come la pianta centrale, che si identificavano con il contenuto religioso. I palladiani veneti porteranno avanti questo uso singolare delle forme dal Frigimelica, al Pompei fino allo Jappelli e al Canova. L'architettura palladiana veneta diventa, come è noto, un forte veicolo di forme, di idee, di apertura dei problemi dell'architettura raggiungendo tutta Europa e subendo in Inghilterra una trasformazione di carattere nazionale. D'altra parte le esperienze inglesi si rifletteranno sulla stessa architettura veneta dal Selva fino al romanticismo.

Un aspetto particolare di questa trasformazione è costituito dal Museo: il Museo come istituzione e come architettura. Il Museo

di Schinkel a Berlino (1), pure essendo un'opera abbastanza tarda, è significativo per le considerazioni che qui si sono avanzate; esso si colloca nell'architettura moderna per la chiarezza dell'impianto, per la rinuncia agli aspetti decorativi superficiali precorrendo, nel modo essenziale con cui vengono usati gli elementi dell'architettura classica, le proposte di Adolf Loos. Se questo museo sviluppa la linea purista dell'architettura schinkeliana esso ha una misura diretta con l'antico attraverso l'uso degli elementi classici come materiale dell'architettura; appunto il discorso sulla colonna dorica di Loos può essere applicato al Museo berlinese. È però significativo che l'esercitazione schinkeliana abbia per oggetto l'ordine jonico, forse il più irricuperabile nel mondo moderno, troppo delicato per i falsi e gli stucchi dell'eclettismo, troppo stilistico per i funzionalisti che vedono nel dorico l'elemento puro e funzionale. Un architetto estremamente colto del mondo delle forme classiche e rinascimentali, Robert Adam, sentiva l'impossibilità di usare lo jonico per gli esterni: « ... I always thought this order destined for insides of houses and temples; but the universal practice to the contrary in all countries shows how much I stand single in this opinion. The false and destructive prejudice in favour of lightness in buildings, I imagine is the cause of this custom » (2).

Il giudizio di Adam, del 1763, è simile a quello dei puristi; compresa la difesa della costruzione chiusa e massiccia contro il pregiudizio della costruzione leggera; in realtà il carattere irricuperabile dello jonico era nel suo essere implicito, colto, difficile, non sufficientemente tradotto nei termini dell'architettura romana e rinascimentale e quindi nella tradizione europea. Rispetto all'esperienza empirica di Adam, dell'architetto costruttore, sia pure colto e aristocratico, Schinkel rappresenta l'aspetto speculativo della stessa architettura illuminista; allora lo jonico è un elemento preso dai pezzi del Museo che gli sta alle spalle, il capitello di Schinkel è come un torso greco, il frammento di un frontone, una statua, un vaso. All'interno del Museo l'artista sceglie questo o quell'elemento come parti di una costruzione logica dell'architettura, dove la logica è anche storia. Ma non quindi il portato diretto di una storia viva, come per Adam, ma una scelta e infine

---

(1) E. Rohde, *Geschichte und Aufstellung der Sammlung*, in « Griechische und römische Kunst in den Staatlichen Museen zu Berlin », Berlin 1968.

(2) J. Swarbrick, *The works in architecture of Robert and James Adam*, London 1959, p. 13.

e necessariamente un recupero. Per questa strada, sia pure ad un livello formalmente molto elevato, Schinkel si avvicina al catalogo delle forme; la sua invenzione è parallela a quella di Jappelli. Non quindi eclettismo, dove questo mette in gioco tutto il sistema dell'architettura, ma uso di forme diverse all'interno di una stessa logica.

Qui il rapporto con il Museo è del tutto diverso dall'invenzione di Boullée che, come i più grandi, rompe i due termini del discorso rispetto all'antico; dove il Museo di Boullée diventa una misura quasi inafferrabile con l'elemento naturale e le leggi della costruzione architettonica si frantumano di fronte alla ricerca personale. Il museo berlinese, proprio nel suo programma, precorre l'opera di Mies dove al pezzo antico viene sostituito il marmo levigato o l'oggetto isolato nello spazio, ma sempre come elementi il cui contesto originale è perduto o indifferente, e che servono solo come parti della costruzione. Anche il Tempio di Possagno del Canova, opera lontana dal Museo berlinese, presenta questo aspetto; il ricupero archeologico, l'uso delle forme classiche staccate dalla meditazione palladiana (anche se interne alla tradizione del paesaggio veneto), la dimensione insolita, spingono l'architettura alla crisi del significato. In questo senso è esemplare la Madeleine di Vignon, dove il piacere della deformazione e della citazione, porta a progettare un ingigantimento della Maison Carré di Nîmes. L'architettura dell'Illuminismo propone via via una continua sperimentazione, spesso tornando su se stessa, altre volte proponendo singolari aperture alla progettazione.

Ma proprio queste esperienze costringono a definire l'architettura dell'Illuminismo all'interno di un arco storico preciso, legata a determinate trasformazioni, quelle indicate all'inizio di questo discorso, e che sono momenti concreti della storia e della città. Diversamente si rischia di fare dell'architettura dell'Illuminismo una specie di atteggiamento; qualcosa di staccato dai termini storici in cui si è prodotto.

Fig. 1. – Jappelli. Progetto di Università a Padova nel Prato della Valle. (1824-25).

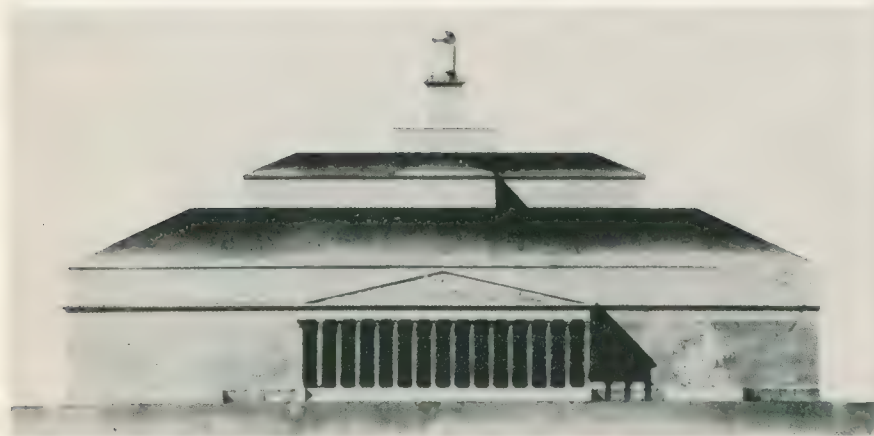



Fig. 2. – Jappelli. Progetto di Università a Padova. Prospetto. (1824-1825).

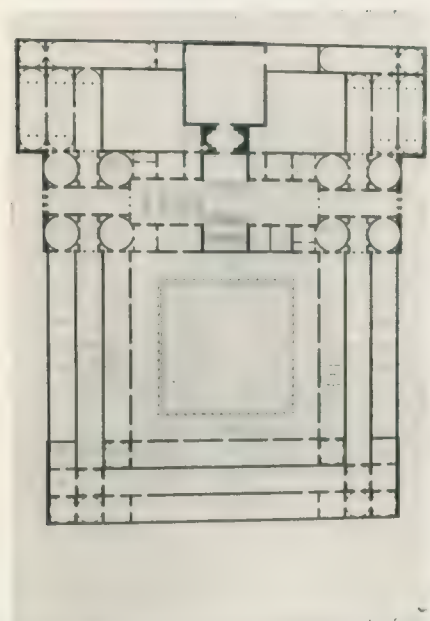



Fig. 3. – Jappelli. Progetto di Università a Padova. Pianta. (1824-25).

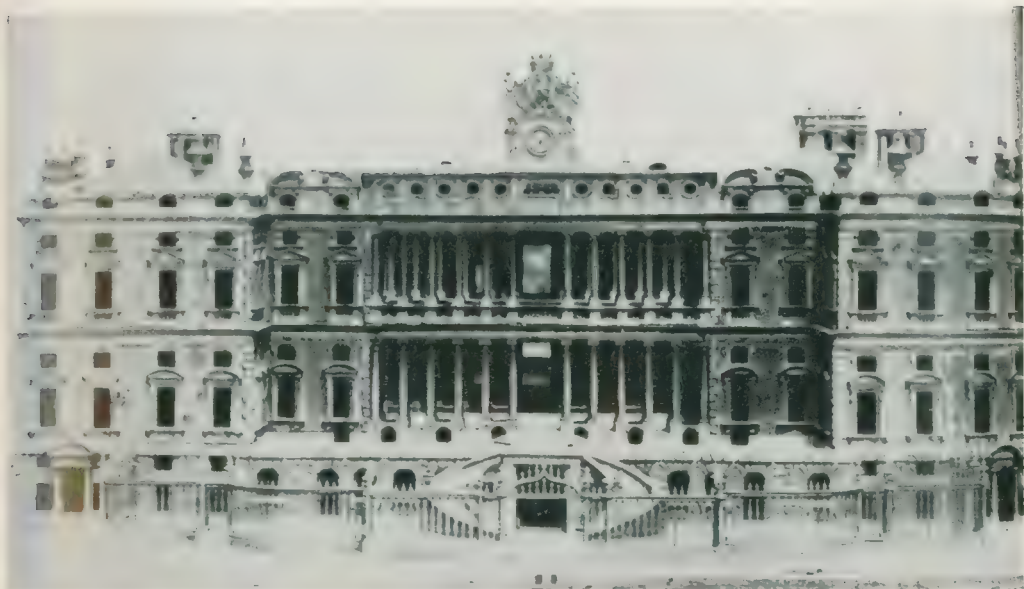



Fig. 4. – Frigimelica. Modello di villa Pisani a Stra. (1719-26).

Fig. 5. – Frigimelica. Modello di villa Pisani a Stra. (1719-26).

Fig. 6. – Étienne Louis Boullée. Museo. (1783).

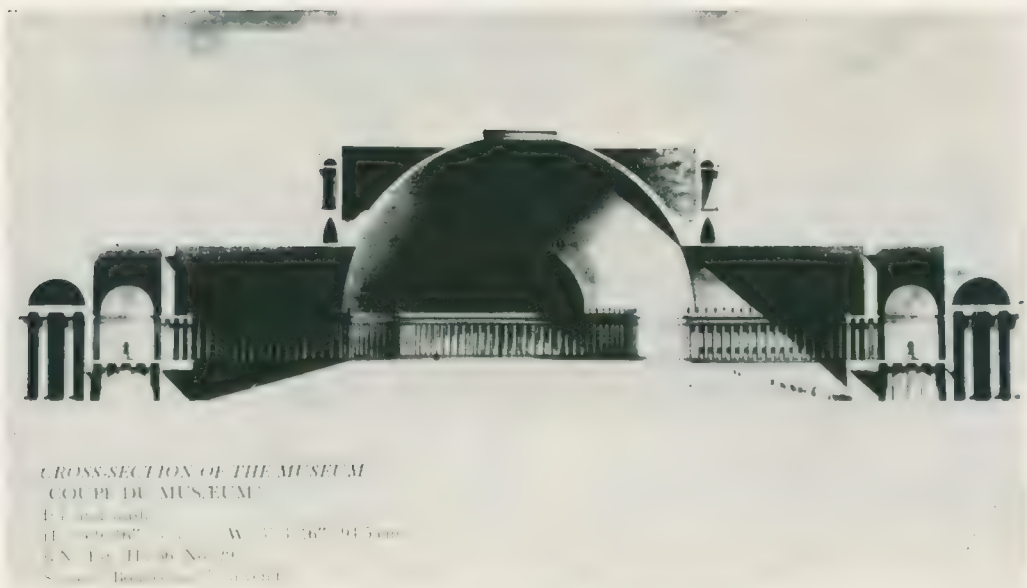



Fig. 7. – Étienne Louis Boullée. Museo. Sezione.

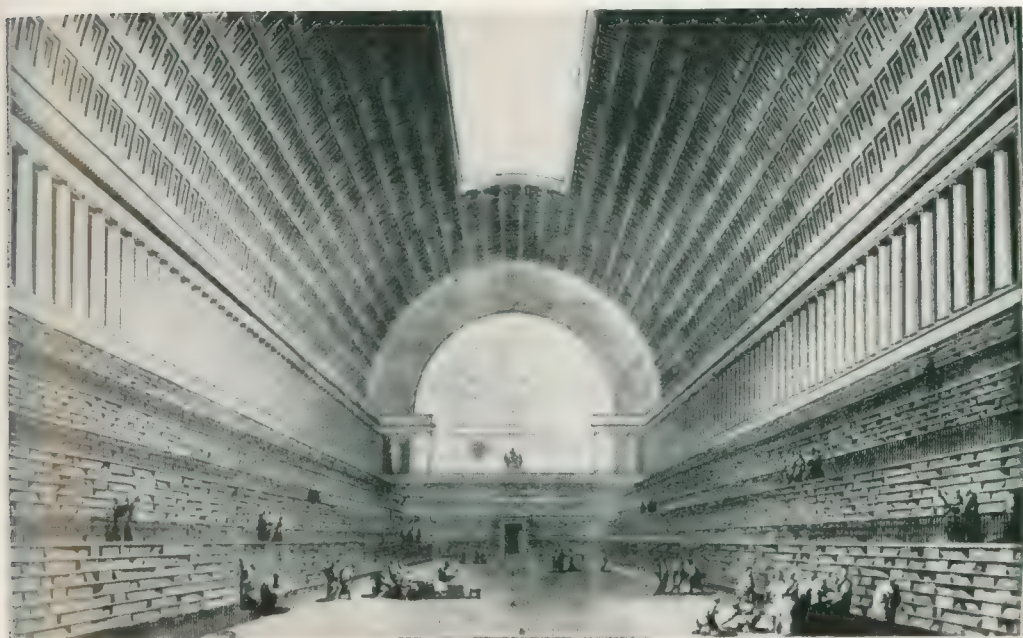



Fig. 8. – Étienne Louis Boullée. Biblioteca. Ampliamento della biblioteca nazionale di Parigi. (1780).

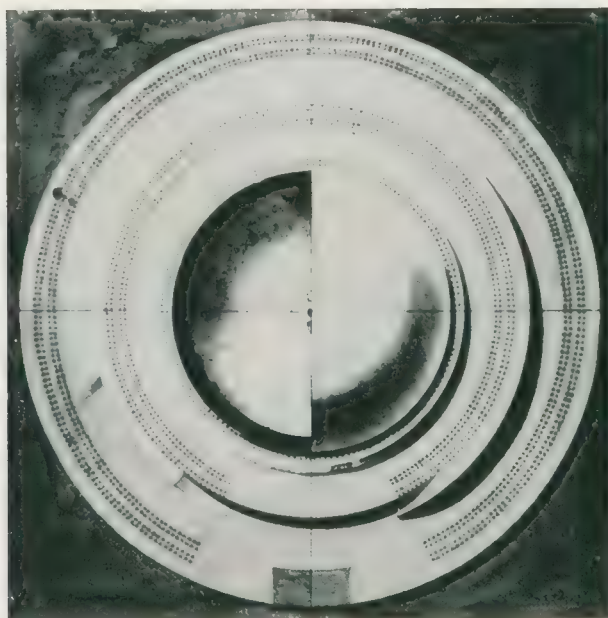



Fig. 9. – Étienne Louis Boullée. Cenotafio di Newton. Pianta.

Fig. 10. – Antolini. Foro Bonaparte a Milano. Prospettiva generale.

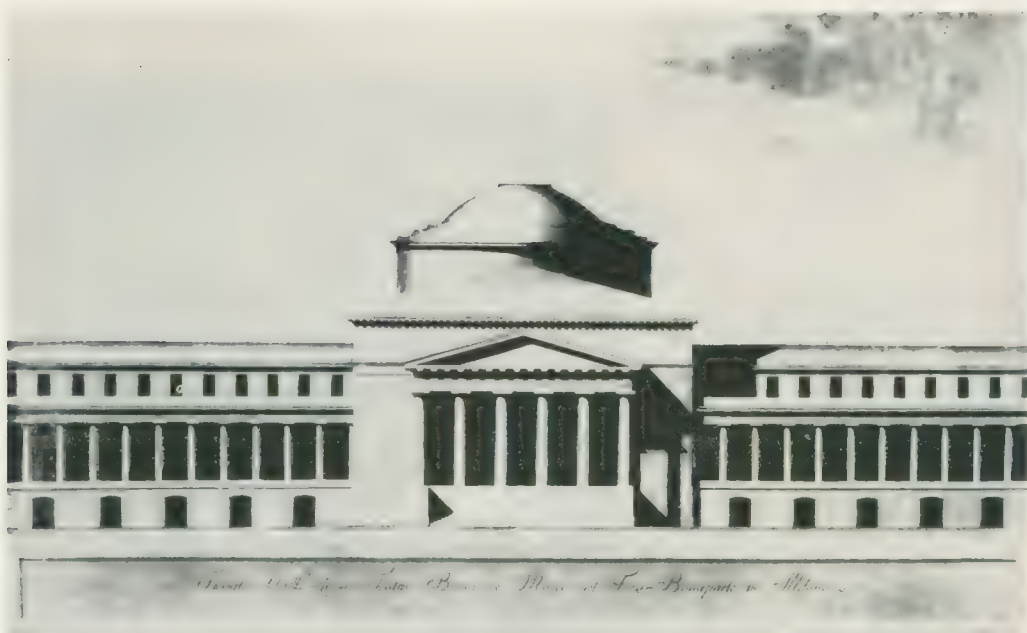



Fig. 11. – Antolini. Edifici pubblici nel Foro Bonaparte a Milano.

Fig. 12. – Antolini. Foro Bonaparte a Milano. Pianta della Dogana.

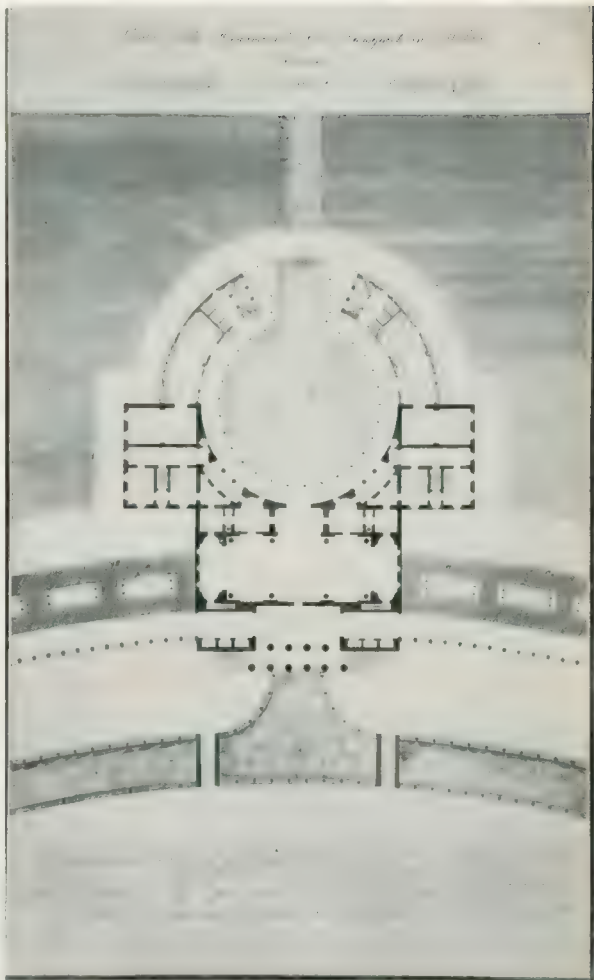
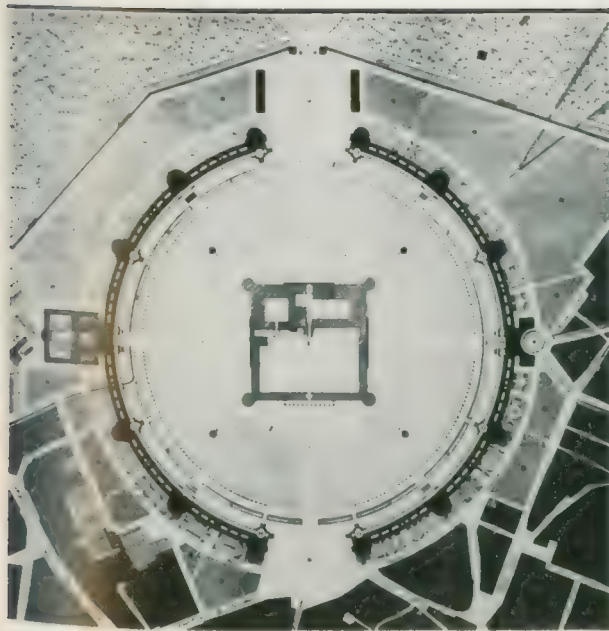



Fig. 13. – Antolini. Foro Bonaparte a Milano. Planimetria generale.

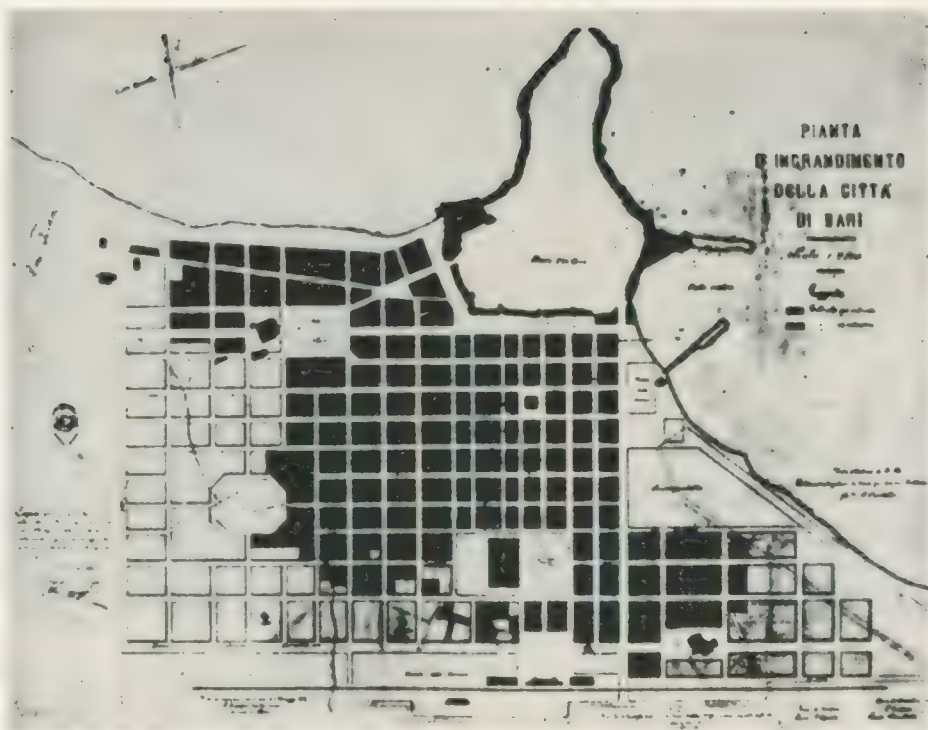



Fig. 14. – Bari. Pianta di ingrandimento secondo gli statuti murattiani.

Fig. 15. – Trieste. Pianta della città.

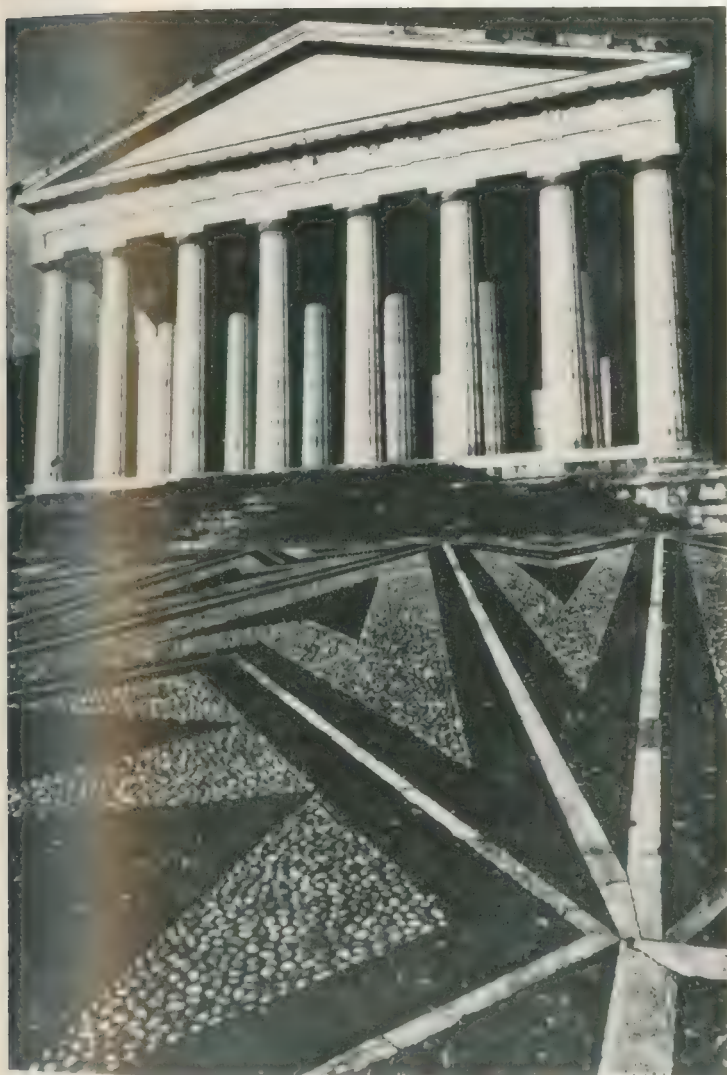



Fig. 16. – Tirali. Pronao della Chiesa dei Tolentini a Venezia. (1706-1714).

Fig. 17. – Canova. Tempio di Possagno.

Virgilio Vercelloni

ORIGINI DEL NEOCLASSICISMO ARCHITETTONICO E POLEMICA ANTIBAROCCA

Questa ipotesi di ricerca attorno alle origini del neoclassicismo architettonico, parte dalla volontà di considerare la cultura architettonica dei primi decenni del XVIII secolo in Europa come un « campo sincronico » che si colloca, in termini generali, nell'arco di tempo successivo alla « crisi della coscienza europea » (che, come vuole Paul Hazard, si conclude con gli anni del trattato di Utrecht), e il momento iniziale del nuovo assetto politico ed economico del mondo occidentale, derivato dalla pace di Aquisgrana.

Dal punto di vista della cultura architettonica questo « campo », che deve anzitutto essere inteso quale campo di indagine e di ricerca, appare come una cesura tra la conclusione della polemica teorica classicista antibarocca secentesca, e l'affermazione trionfale del neoclassicismo architettonico in tutta Europa dopo la metà del secolo, così come vuole la storiografia tradizionale.

La peculiarità di questo momento è, ancora dal punto di vista architettonico ma non solo da quello, la *esplicitazione* delle « contraddizioni interne » della cultura del tempo; esplicitazione fecondata e arricchita dal pensiero del secolo precedente, dalle « prime » scoperte scientifiche settecentesche (congeniali al metodo sperimentale), e dallo straordinario vigore della ricerca filosofica.

Una simile *esplicitazione* è inoltre presente, e in maniera particolarmente efficace, in ogni aspetto della vita del tempo, economica e politica, sociale, religiosa e scientifica, artistica.

Ed ancor più si manifesta nelle diverse realtà nazionali e regionali del potere politico ed economico della nobiltà europea; diversità accentuate proprio nei primi decenni del secolo, e che propongono — sia pur mediatamente, attraverso, ad esempio, una certa modificazione del rapporto committenza/architetto —

analoghe variazioni del potere culturale: nel senso che la classe dirigente, proprio all'interno delle sue contraddizioni, non si presenta più in questi anni come un « insieme » unitario, e tende perciò ad esprimersi, anche culturalmente, in maniera varia e articolata.

Il campo così delimitato, nel momento di una indagine sulle espressioni della cultura architettonica, rifiuta ogni classificazione cronologico-culturale, come quella, appunto, di « momento di passaggio » tra le poetiche barocca e rococò e quella neoclassica. Una classificazione storico-stilistica di tipo evoluzionistico-deterministico è contraddetta, proprio nella sua semplicità, dall'insieme dei fenomeni che il « campo » presenta, in una realtà, si è detto, *sincronica* culturalmente, prima che temporalmente.

L'assunto storico che si tende a dimostrare [e non solo in questa breve comunicazione (1)] è che l'« insieme » della cultura architettonica del primo settecento — o meglio del « campo » prima delimitato — è un « insieme » complesso, organizzato sulla base di un coacervo di espressioni, apparentemente contraddittorie fra loro, *tutte* necessarie e indispensabili ad una comprensione globale del fenomeno, e all'*interno* delle quali è già presente anche il « neoclassicismo architettonico ». Le ragioni poi del suo *successivo* trionfo indiscusso (che lo porteranno ad assumere il ruolo di *unica* poetica per tutte le classi dirigenti europee) non coincidono con quelle che stanno alla base delle sue origini (anche se in queste troviamo motivi che oggettivamente saranno poi utilizzati — proprio nell'ambito di una esasperazione dei loro stessi valori — nel momento della generale affermazione).

L'attenzione al « campo » di indagine è necessariamente di tipo globale e strutturale, e deve anzitutto partire dalla constatazione della generale condizione di crisi, derivata da quelle economiche e sociali ereditate dai secoli precedenti, e accentuata dalle successive e dalla catena delle guerre contemporanee. Un « campo » che ratifica, inoltre, il declino delle grandi potenze europee tradizionali, e l'ascesa di quelle mercantili, colonialiste e in via di industrializzazione. Cosicché molti motivi propongono la conclusione terminale del « campo » proposto (il tempo della pace di Acquisgrana) come una soluzione di continuità storica, econo-

---

(1) Rimando all'« insieme delle voci dedicate alla cultura architettonica settecentesca che ho redatto per il « Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica », Roma 1968-9: *Neoclassico*, *accademismo*, *funzionalista architettura*, *illuminismo*, *Pompei Alessandro*, *reazionaria architettura*, *rivoluzionaria architettura*, *Romanticismo*, e alle bibliografie relative.

mica e sociale. Aspetti questi già da tempo oggetto di indagini, nel quadro europeo, per le attività economiche e produttive, ma estensibile — anche nella carenza di studi specifici — ad esempio alla attività edilizia, e alla conseguente diffusione della cultura architettonica. In una indagine (1) sulla attività editoriale europea relativa all'architettura nel XVIII secolo, ho dimostrato che la media di circa otto libri annui pubblicati nella prima metà del secolo, raggiunge — ancora con il valore di media costante — il numero di 16/17 libri per il cinquantennio successivo: e ciò non può non rispecchiare una analoga espansione dell'attività edilizia: il che, inoltre, propone particolari attenzioni nell'indagare la storia architettonica della prima metà del secolo rispetto alla successiva, proprio anche per questo aspetto di carenza « quantitativa » che per la prima metà del secolo è di libri e di edifici.

La conseguenza operativa dell'assunzione di un simile « campo » di indagine è connessa alla necessità di costruire una « mappa » della cultura architettonica europea della prima metà del secolo, nella coscienza che questa espressione eurocentrica è anzitutto una necessaria e indispensabile delimitazione per l'indagine.

Una prima identificazione della cultura architettonica di questi anni appare nella copresenza di un « insieme » di poetiche e di linguaggi diversi e caratterizzati da diverse semantiche, che si manifesta in un coacervo di interdipendenze sovranazionali: tra mondo cattolico e mondo protestante, tra le diverse realtà nazionali e regionali, e tra le varie concrete espressioni del potere delle classi dirigenti. Un « insieme » che si presenta nel suo valore compiuto di un « campo » nel quale coesistono diversi atteggiamenti, ma che non si presentano — ancora — nella forma di contrapposizioni dialettiche. Cosicché la costruzione di una simile « mappa » d'indagine rifiuta — aprioristicamente — collocazioni arbitrarie (derivate da una generale concezione diacronica della storia dell'architettura) di fatti, protagonisti, e poetiche in posizioni, ad esempio, di periferie culturali o cronologiche. L'« insieme », se è tale come credo, lo è solo alla condizione che *tutti* gli elementi che lo compongono siano presenti globalmente nel momento della presa di coscienza, nella convinzione che ogni esclusione *modifichi* sostanzialmente la conoscenza strutturale del tutto.

---

(1) Cfr. il mio lavoro *Una indagine strutturale sui libri di architettura del settecento*, in « Controspazio », n° 7, dicembre 1969, anticipazione di un volume in corso di pubblicazione *Le origini del neoclassicismo architettonico e le ragioni civili dell'architetto Alessandro Pompei.*

Alcune fra le linee fondamentali necessarie alla definizione del quadro generale appaiono già evidenti. Anzitutto il permanere — non più con il valore di protagonista, ma con quello di presenza incombente della cultura precedente — della polemica classicista antibarocca elaborata nel secolo XVII. Ed è questa una caratteristica estensibile a tutta la realtà europea, verificabile nella pratica architettonica e, ancora, nella espressione più evidente della sua vita culturale, che è quella editoriale (e che nella prima metà del secolo possiamo far coincidere con i soli volumi, la pubblicistica di *pamphlets* sulle riviste essendo caratteristica della seconda metà — e meglio degli ultimi decenni del settecento — e, ovviamente, dei primi del secolo successivo).

Oltre all'insieme delle edizioni dei trattati e dei manuali classici (che hanno valore di strumento operativo e anche di sostegno per la nuova polemica classicista, aspetto del quale più avanti tratteremo), particolare significato acquistano — per documentare la presenza della polemica secentesca nei primi decenni del settecento — alcune riedizioni di opere fondamentali, da questo punto di vista. Le « vite » del Bellori, ad esempio, sono presentate in una seconda edizione a Roma nel 1728, mentre i suoi manoscritti sono pubblicati nel 1732.

Ma il vero significato della presenza del classicismo secentesco all'inizio del secolo successivo deve ricercarsi nella diffusione della interpretazione accademica che la Francia del predominio politico e culturale europeo aveva elaborato. Una presenza che si estende nel tempo, sino ad acquisire posizioni privilegiate che appaiono indiscusse: ad esempio nei suoi valori *tipologici* per le grandi opere laiche, rappresentative e simboliche degli stati europei (si pensi all'Ospedale di Chelsea, al Palazzo Reale di Madrid, al Palazzo Reale di Caserta).

Dal punto di vista editoriale (che è in questi anni un aspetto strutturale della vita culturale architettonica) è significativo che chi ritrovava nel classicismo valori universali nel XVII secolo è un autore fortunato nel secolo successivo; come è il caso di Claude Perrault, per le cui « Ordonnances » alle due edizioni secentesche seguiranno le due edizioni inglesi (1708, 1722) e una francese (1733); mentre l'opera del fratello Charles — che sostanzialmente tendeva a propagandare la cultura classicista francese del suo tempo più che quella offerta dalla tradizione storica — non avrà edizioni nel primo settecento. Le « Conférences » di André Féliben des Avaux saranno ripubblicate ad Amsterdam nel 1706 e a Londra

nel 1740, mentre il « Récueil historique » del figlio Jean avrà una edizione a Londra (1705) e una ad Amburgo (1711). Il «Parallèle » di Roland Fréart de Chambray sarà oggetto di una seconda edizione francese (1702), mentre in Inghilterra alle due edizioni secentesche seguiranno quella del 1707 (dedicata a Wren) e quelle del 1723 e del 1733 (che conterranno anche altri lavori). Mentre la fortuna dei « Cours » di Augustin Charles D'Aviler — che deve essere spiegata anche con la presenza in appendice di un primo efficiente « dizionario d'architettura » — è documentata da sei edizioni francesi nella prima metà del settecento, dopo le due secentesche, e da quella curata dallo Sturm, di Augusta nel 1725.

È necessario però sottolineare qui che la caratteristica di questo impegno culturale a sostegno del mondo classico e della conseguente polemica antibarocca, nasce e si manifesta, all'*interno* del mondo specificatamente architettonico, in una concezione — verificabile anche nella pratica di ogni sua espressione — che è di autonomia per i singoli settori della vita culturale e artistica. Atteggiamento analogo — e ancora derivato da una concezione di autonomia categoriale — possiamo ritrovare, ad esempio, nella polemica letteraria, che è « antibarocca », del movimento dell'« Arcadia », che si manifesta negli stessi anni.

L'ideale classico e la milizia antibarocca proseguono, nella Francia ancora del re Sole, con gli epigoni — ma contemporaneamente straordinariamente creativi — di quella cultura. Il « Nouveau Traité » dell'abate e pedagogo De Cordemoy (per il quale il riconoscimento ammesso dallo stesso Laugier di aver sviluppato le sue idee è significativo) appare nel 1706, le polemiche nei suoi confronti avanzate da Amédée Frézier iniziano nel 1709 e impongono — ed è ancora dimostrazione della vitalità e della attualità di quegli argomenti — una nuova edizione (completa degli atti della polemica) nel 1714. Infine il trattato di Sébastien Le Clerc è edito a Parigi nel 1714; vede una nuova edizione circa nel 1724 (a Amsterdam o a Londra), e una del 1732 a Londra curata da Chambers.

Ma si tratta ancora, da un punto di vista della storia della cultura architettonica e della conseguente pratica influenza nella attività edilizia, di elaborazioni, dibattiti e polemiche riservate agli « addetti ai lavori », nate dall'interno del mondo architettonico e destinate allo stesso ambito. Ed è questa una fra le caratteristiche necessarie da considerare per valutare una prima sostanziale differenza fra la cultura classicista antibarocca secentesca e

le sue derivazioni, e quella originale che sta alla base del movimento neoclassico.

Già sostanzialmente diverso è l'atteggiamento « globale » che Antony Ashley Cooper, terzo conte di Shaftesbury, manifesta nei suoi scritti del primo decennio del secolo. Il classicismo del nobile inglese non è più una « accezione » per una particolare categoria artistica, ma una necessità epressa per una visione culturale generale, e un modo di intendere la vita contemporanea. E in ciò si manifesta una prima espressione originale del tempo, proprio nel significato di saper cogliere la possibilità che una elaborazione culturale possa incidere concretamente nei mondi « autonomi » delle categorie artistiche, e cioè nella possibilità di un concreto intervento dall'*esterno*.

Se il classicismo secentesco appare quale protagonista indiscusso della vita culturale che si esprime attraverso gli strumenti tradizionali (i libri, l'insegnamento e l'elaborazione accademica) nei primi decenni del settecento; altrettanto non è dal punto di vista della cultura che si manifesta nella prassi architettonica. La trasformazione del volto urbano europeo in questo periodo, la precisazione e la diffusione di nuove tipologie (anzitutto culturali e linguistiche) per la residenza e per gli edifici pubblici laici e religiosi, la sostanziale esasperazione del « nuovo gusto » rococò che si immette senza alternative nella vita quotidiana sempre più ricca — per quantità ed estensione — di beni di consumo: sono questi i parametri attorno ai quali può essere costruita quella « mappa » della cultura architettonica alla quale si è già accennato. Anche se in molte di queste manifestazioni l'ideale del classicismo architettonico — concretamente presente negli edifici nella evidente realtà del « linguaggio classico in architettura », anche se variamente interpretato — è ancora protagonista nei suoi valori di connettivo di ogni altra elaborazione culturale.

Più chiaramente quella *esplicitazione* delle « contraddizioni interne » della cultura architettonica si manifesta nell'insieme delle vicende e delle esperienze che interessano l'intera Europa, « insieme » dal quale è possibile ipotizzare l'estrazione di alcuni valori costanti, che giocano il loro ruolo proprio nelle interdipendenze sovranazionali e fra le diverse poetiche. Sembra anzitutto di cogliere una contraddizione, che è solo *apparente*, tra il generale spirito illuminista del tempo e una pratica culturale ed edilizia che si presenta come un mosaico di scelte « autonomamente » dogmatiche. Ma è anzitutto la copresenza di queste scelte, il loro

« insieme » che è possibile proprio grazie allo spirito illuminista (proprio nella sua volontà di discutere ogni dogma, e nel suo diffondere i principi della relatività di ogni legge). L'interesse esotico, ad esempio, verso strutture e principi estetici di civiltà non europee — nella scoperta, ad esempio, dei valori dei fuochi compositivi e delle direzionalità non simmetriche — se può essere interpretato quale espressione di una « raffinata » bizzarria d'evasione, deve anche essere considerato come una forma di « curiosità » scientifica di tipo « illuminista ».

Con il valore di « costante » appaiono le *libertà* che il classicismo di stato permette alle altre poetiche architettoniche, anzitutto a livello di *tipologia*: e che si esprime — in una sorta di « contraddizione eloquente » — nei palazzi della media e alta aristocrazia, nelle case borghesi, nelle stesse residenze private dei principi, nelle « autonomie » di alcuni ordini religiosi che — nella pratica — tendono a strumentalizzare ai loro fini il linguaggio architettonico e la decorazione, influendo fortemente sulla costruzione e la diffusione del gusto del tempo.

E *costante*, ancora, è il generale atteggiamento che permette straordinari e complessi approfondimenti di elaborazione all'*interno* di ogni singola — e autonoma — poetica, portati spesso alle estreme conseguenze razionali ed espressive (ed è questo, ad esempio, un aspetto che considero tipico, nell'opera del Vittone).

Il panorama generale offerto dal « campo » costituito dall'insieme dei primi decenni del secolo è sostanzialmente rappresentato, come si è detto, da un insieme di fatti e di intenzioni che devono anzitutto essere intesi e valutati in maniera *sincronica*.

In Francia, ad esempio, l'ottica — anche sociologica — riferita alla ristrutturazione delle classi sociali si manifesta nel buon senso e nell'austerità quasi *giacobina* (come dice l'Hautecoeur) della edilizia della borghesia, in esplicito contrasto con le raffinate virtuosità artistiche e le esasperazioni delle bizzarrie individuali delle espressioni architettoniche dell'aristocrazia; mentre i nuovi « tipi » di case urbane e di castelli contribuiscono al radicamento di una dicotomia che è anche conseguenza di una cultura barocca qui intesa sostanzialmente come una particolare interpretazione del classicismo. Sintomatico, nella cultura « rocaille », è ad esempio l'atteggiamento che leggiamo nel Broffrand, il quale nel secondo progetto per « La Malgrange » (del 1712) sembra, interpretare ed esprimere tutte le *novità* del gusto del secolo,

mentre cinque anni dopo nel palazzo ducale di Nancy ripropone una tradizionale adesione al classicismo. E un certo aspetto nella ricerca classica, che non è solo proseguimento della cultura del secolo precedente, sembra presentarsi invece nell'attività francese del fiorentino Giovanni Niccolò Servadoni, a partire dalla facciata (poi modificata) della chiesa del San Supplizio di Parigi (1733).

Mentre protagonista della cultura architettonica in Olanda, e anche nel Belgio, appare l'edilizia borghese, ricca di valenze — civili e morali — che ritroveremo nelle semantiche emergenti dell'architettura europea dei decenni successivi.

Nei paesi tedeschi, caratterizzati dall'esplosione del gusto rococò, possiamo ritrovare all'interno dell'autonomia di singoli monumenti il paradigma della cultura architettonica generale di questi anni: è il caso della chiesa di San Carlo Borromeo a Vienna di Johann Bernard Fischer von Erlach: una sorta di « collage » *sincretico* (se è possibile così definirlo, in questa angolatura di attenzioni, dopo gli studi del Sedlmayr) di « tutte » le poetiche architettoniche del primo settecento.

Una funzione ancora sincretica, ma in termini assai più estesi geograficamente e culturalmente, è espressa dalla Russia degli inizi del secolo, nel suo ruolo di « catalizzatore » della cultura architettonica europea del tempo, conseguenza diretta anche della sua vocazione — economica e politica — a divenire protagonista nel nuovo assetto continentale. Funzione catalizzatrice questa, rispetto alla cultura europea nel suo insieme, presente sin dai primi decenni del secolo (dalla fondazione di Pietroburgo, modellata sulla planimetria di Amsterdam) grazie ai gruppi operativi della cultura architettonica continentale rappresentati dagli architetti olandesi, tedeschi, svedesi, italiani, francesi: in un divenire — straordinariamente eloquente per la storia della cultura architettonica europea — che si estenderà per tutto il secolo e per i primi decenni del successivo. Ma, per i tempi che a noi qui interessano, basti questa documentazione dell'Algarotti, in una lettera datata 1739 da Pietroburgo: « Regna qui una maniera di architettura bastarda tra la italiana, la francese e l'olandese », il che ancora impone di considerare l'attività edilizia russa del tempo come una *fonte* per la conoscenza di tutto il « campo » europeo delineato.

La situazione italiana si presenta, come è noto, nell'« insieme » delle storie e delle culture regionali; nelle quali emerge ancora,

in maniera viva e operante anche se non omogenea, la tradizione della grande cultura barocca: dal rigore scientifico di un Vittone, al « razionalismo » del barocchetto milanese (come nella villa Arconati di Castellazzo del Ruggeri). Ma fondamentale per il nostro discorso è una attenzione alla situazione veneta, in un momento storico particolarmente critico, che esplicita concretamente in questi anni il rapido declino economico e politico dello stato. Se il campione della « corruzione » delle tradizioni classiche in architettura in quegli anni è riconosciuto a Venezia Domenico Rossi (e documento è la sua chiesa dei Gesuiti, che quasi simbolizza — nelle negative polemiche che ne conseguirono — la volontà veneta di un equilibrio fra la Roma cattolica e l'Europa), è necessario valutare le presenze che appaiono, nel loro classicismo, più anomale rispetto alla cultura generale del tempo, sino quasi a sembrare di proporre concretamente una condizione estetica particolare — se non culturale — per tutto il Veneto.

Paradigma di questa situazione può essere ancora considerato un fatto architettonico: la facciata della chiesa di San Nicolò dei Tolentini, di quell'Andrea Tirali che il Selvatico diceva « fosse sì ignorante di lettere che appena sapeva leggere ». Edificata tra il 1706 e il 1714, l'opera deve essere valutata anzitutto nella stretta connessione con il « sistema » di progetti elaborati dal Tirali per la chiesa (pubblicati da Elena Bassi), « sistema » di per sé eloquentemente « settecentesco », nella sua poliedricità, e indubbiamente non neoclassico. Ma l'opera stessa compiuta è eloquente. L'impianto notoriamente classico presenta nel frontone del portico l'occhio ellittico arricchito da cartocci che è stato generalmente considerato come un semplice, anche se imperdonabile, errore. Ma a livello iconologico questo occhio settecentesco anticlassico ha proprio il valore generatore e giustificatore di tutta l'architettura, nella quale lo stesso impianto classicistico appare sostanzialmente come una operazione di recupero di gusto settecentesco. L'insieme infatti è profondamente unitario, ed è arbitrio toglierne parte per ogni facile interpretazione e classificazione di comodo. Può essere intesa, quale documentazione di una simile lettura, tutta la sua opera (costituita dai progetti e dalle realizzazioni), ma, in maniera significativa, anche semplicemente quell'altra sua operazione sincretica rispetto alla cultura del tempo, che è il monumento Valier, nella chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo di Venezia. Il classicismo architettonico infatti, inteso quale componente (anche se predominante) in traduzioni architettoniche *sincretiche* della cultura del primo settecento (e che avevamo già considerato

nella lettura della chiesa di Vienna) sembra essere protagonista — ovviamente in una maniera non così esplicita, ma dal punto di vista semantico e poetico assai simile — nell'architettura veneziana del primo settecento. E non a caso il Monumento Valier — proprio nella *sincretica* presenza del linguaggio classico nel gusto settecentesco — è oggetto di entusiastico interesse da parte dello stesso Fischer, che ne richiede incisioni e copie. Analoghe letture possono essere lecitamente proposte per le opere dei primi decenni del secolo di Antonio Scalfurotto e Giorgio Massari, nel quadro di una analisi specifica e globale di questa area veneta. Basti qui brevemente accennare al significato (anche stilistico) della cupola e della lanterna di San Simeone Piccolo dello Scalfurotto, o all'atteggiamento generale (nei confronti della teoria e della pratica architettonica) espresso dal Massari nel suo dialogo con il Lodoli, fedelmente riportato da Andrea Memmo.

Né è senza valore — da questo punto di vista — che il « colonnello del neoclassicismo » (o meglio del « controclassicismo »), Francesco Milizia — per altro sempre alla ricerca di avalli concreti alla sua ideologia — abbia escluso dall'elenco delle sue « Vite », sia il Massari, che lo Scalfurotto e il Tirali.

Il passaggio tra Venezia e l'entroterra della repubblica denuncia, anche a livello culturale, la ormai profonda dicotomia tra una capitale di uno stato immerso in una grande e irreversibile crisi, e un sistema di città ricche di una storia autonoma e di una certa vita economica, ancora in parte indipendente da quella centralizzata, imposta nei secoli precedenti. La vita culturale della terraferma veneta in quei decenni (e tale caratteristica permarrà per tutto il secolo) è profondamente impregnata dello spirito illuministico, che si manifesta esplicitamente anche nella ricerca teorica e nella pratica architettonica. Basterà qui accennare allo studio su « I teorici veneti dell'età neoclassica » presentato da Augusto Cavallari Murat all'anno accademico 1963-4 dell'« Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti », e alla recente mostra « Illuminismo e architettura del '700 veneto » organizzata a Castelfranco Veneto da Manlio Brusatin, che ne ha curato il catalogo, per identificare i parametri di uno specifico campo di indagine di questa realtà.

Espressioni indiscutibilmente illuministiche sono in questo momento dell'architettura veneta sia gli interventi dei Riccati (interventi diretti o eseguiti con la « mano » del giovanissimo Francesco Maria Preti) o gli studi e l'*unico* cimento architettonico di Giovanni Rizzetti (la sua Ca' Amata a Castelfranco del 1711). Le interessantissime tessiture architettoniche di questo edificio

presentano sorprendenti analogie con un altro *unico* impegno architettonico nato nel clima veneto: la villa Algarotti a Carpenedo di Mestre di Rocco e Francesco Algarotti.

E ancora in questo senso devono essere ricordate le prime ricerche filologiche quali quelle vitruviane che in quegli anni conduceva a Padova il Poleni.

È questo momento della cultura veneta un particolare « insieme » assai ricco e vitale, sostanzialmente caratterizzato, come si è detto, dallo spirito illuministico, spirito che — nella pratica — tende a denunciare l'autonomia delle « categorie » culturali, ma che risulta essere sostanzialmente una espressione organica — e non anomala — della generale cultura settecentesca, nel quadro della *esplicitazione* delle « contraddizioni interne » già ricordato. Anche se, come è noto, molte di queste componenti saranno parte del generale bagaglio neoclassico successivo.

Ricchezza e vitalità di espressione ritroviamo anche nel « barocco inglese », l'unico termine — come dice il Pevsner — per definire il clima e l'attività di Wren, Hawksmoor e Vanbrugh. L'invenzione, la logica, la ragione, il gioco e il divertimento della costruzione delle « tessiture » inglesi a cavallo del secolo e nei primi decenni del '700 dell'Inghilterra protestante, sono infatti una delle componenti indispensabili alla costruzione del quadro generale della cultura architettonica europea di quegli anni.

All'*interno* del « campo » così definito del mondo architettonico del primo settecento si presenta la nuova poetica neoclassica, fortemente caratterizzata da accentuazioni anomale rispetto al contesto culturale. La sua manifestazione non è *successiva* a quella cultura, ma si manifesta *sincronicamente*, sino a falsare la comprensione di tutta la cultura del periodo, escludendola dal quadro.

La connotazione più peculiare al sorgere della nuova poetica, deve essere anzitutto ricercata nella coscienza e nella volontà di essere *alloplastica*, di tendere cioè ad essere fortemente riformatrice, in una visione culturale e politica prima che specificatamente architettonica. La esplicitazione architettonica è infatti una espressione di una più generale e complessa volontà di rinnovamento sociale, economico e politico. E, conseguentemente, tutti i primi *pamphlets* settecenteschi per il quali appare lecita l'accezione di « neoclassico » non ratificano — come sempre era avvenuto per i trattati o gli studi precedenti — esperienze pratiche o didattiche, e non si limitano — come per le parallele ricerche sull'appli-

cazione di teorie matematiche e musicali — ad approfondire settori particolari della generale autonomia del mondo architettonico: ma sono espliciti *manifesti* per una attività artistica ancora da svolgersi: che è — dal momento stesso della sua formulazione — strettamente connessa a un auspicato rinnovamento generale della società (o meglio ne è la *sua* espressione architettonica). Questo modo di intendere la cultura e la pratica architettonica, questo specifico *Kunstwollen* è uno dei dati discriminatori, ad esempio, che differenziano pratiche e polemiche classiciste antibarocche di derivazione secentesca da quelle « neoclassiche ». Altra connotazione peculiare al neoclassicismo è quella del rifiuto della autonomia del mondo dell'architettura, rifiuto concettuale che implicitamente include quello relativo alle straordinarie conquiste metodologiche espresse da tutta la cultura barocca: in una operazione di semplificazione che appare, sia pur nei suoi valori limitativi, di tipo illuministico.

Applicando il metodo della ragione *qualunque* persona di buon senso può ormai occuparsi di qualunque disciplina: e questo assunto non può escludere l'architettura, anche se l'operazione intellettuale deve pagare lo scotto di una semplificazione esasperata del complesso intrico di tutta una tradizione culturale. Ma così, come la polemica antibarocca dei primi neoclassici era sostanzialmente indirizzata a combattere l'incombenza — non solo architettonica — del gusto rococò, l'impegno civile e morale di rinnovamento — in una auspicata ritrovata austerità — non poteva che avvalersi di una simile riduzione (che inoltre poteva fondarsi sull'avallo di una tradizione indiscussa nel suo prestigio).

Le prime espressioni neoclassiche della prima metà del secolo acquistano così, nel quadro generale del « campo » indicato, il significato di « contraddizione interna » *emergente* e *dominante*, nel coacervo della cultura architettonica: e anzitutto per il carattere di « aggressione » da parte della cultura generale al mondo « autonomo » dell'architettura. Così, mi sembra, e non in altro modo, trova spiegazione storica la comparsa dei « dilettanti » di architettura: in una funzione (appunto storica) che non poteva essere assolta da nessun altro, in particolare non dai militanti nella pratica architettonica.

E connotazione, infine, di ogni neoclassicismo è l'impegno a una restaurazione globale senza esclusione e rigorosa, del linguaggio classico in architettura, in contrasto con ogni precedente — o contemporaneo — classicismo, tollerante di altre poetiche.

Un campione eloquente per una analisi dimostrativa di quanto si è detto ci è offerto dalle vicende di un nobile veronese, il Conte Alessandro Pompei, « dilettante » di architettura.

I primi decenni della vita culturale settecentesca veronese sono dominati dalla figura di Scipione Maffei, che già si era sperimentato nella polemica antibarocca alla fine del secolo precedente nella sua milizia in « Arcadia » e nel cui salotto sono accolti, e si « formano », il Lodoli e l'Algarotti. Nella parte terza della sua « Verona illustrata » (del 1732) il Maffei scrive: « Ci sia lecito di terminar questo capitolo con esortare i Cittadin Veronesi al bellissimo studio dell'Architettura. Che giova esser dotati di tanto ingegno dalla natura, quando uso non se ne faccia per la maestra di tutte l'arti, e per quella, che serve sopra tutt'altre al decoro, al piacere, e al comodo della vita? », e per alcune pagine prosegue in una esplicita polemica contro la cultura barocca, ma — in una maniera evidente — ancor più contro le « stravaganze » *settecentesche* che dall'architettura si estendono a « tutte l'opere, ov'entra il disegno », e alla stessa vita quotidiana, dagli arredi alla decorazione, sino a considerare che « di qua forse anche nel vestire tante inezie vennero, e tanti sfiguramenti del corpo umano, e il non aver più riguardo alcuno per adattare alle stagioni i colori, e il caricar ornamento sopra ornamento; onde debban poi gli uomini non che le donne andar per via pieni di frange, e fiocchi, e dondoli, e con lusso barbarico comparire ». La strada indicata dal Maffei per la soluzione di tutti questi mali è appunto quella dello studio e della applicazione dei principi dell'architettura classica, capaci di un rinnovamento generale del gusto e del costume; in un quadro di riforma e di « ordine » costruttivo che trova il contrappunto politico ed economico nel suo « Consiglio politico presentato al Governo Veneto nel 1736 », nel quale la volontà *alloplastica* già ricordata si esprime nel principio di « imitare gli antichi, con la correzione de' moderni », per una necessaria riforma del governo centrale, basata sul decentramento e sull'applicazione del metodo democratico descritto nel mondo inglese contemporaneo proposto quale modello. Volontà e aspirazione a un rinnovamento sociale generale — ci preme qui sottolinearlo — possibile proprio in uno degli anelli più deboli del sistema dell'assolutismo del primo settecento europeo: la terraferma veneta rispetto al suo governo centrale, e alla città di Venezia.

Ed è naturale che questi stessi uomini — che concretamente aspirano a diventare la nuova organica classe dirigente per i loro territori — vogliano esprimere un analogo atteggiamento nei confronti delle attività artistiche.

Nel 1735 Alessandro Pompei pubblica un volume dal titolo « Li cinque ordini dell'Architettura Civile di Michel Sanmicheli Rilevati dalle sue Fabriche, e descritti e publicati con quelli di Vitruvio, Alberti, Palladio, Scamozzi, Serlio, e Vignola ». E il titolo, come assurdamente è comprensibile, è bastato a far coniare in tempi recenti una ingiustificata etichetta di un improbabile « sanmichelismo ». Un'analisi globale del libro, di questo trentenne che si era occupato nella sua educazione giovanile anche di pittura, dimostra una derivazione strutturale dal pensiero e dalle aspirazioni di Scipione Maffei (paternità del resto esplicitamente riconosciuta nel proemio del libro stesso). L'insieme del libro vuole presentarsi come una sintesi del patrimonio del linguaggio classico in architettura (con la strumentale occasione di presentare il contributo specifico del grande architetto rinascimentale concittadino) che globalmente deve offrirsi come tradizione alla quale riallacciarsi rigorosamente; e nel contempo assumere il significato di un efficace strumento operativo.

Chiave interpretativa del tutto è il « proemio » (evidente manifesto di un aspicato neoclassicismo architettonico), che contiene temi e polemiche utilizzati poi in tutto il secolo. Non si tratta di un'opera erudita, di una costruzione filologica o storica: il libro nel suo insieme si presenta come un « programma per l'azione », e non avrebbe potuto esistere se nel frattempo l'autore non avesse iniziato anche la pratica architettonica. Dal 1731 al 1737 infatti costruisce per se stesso (in una coincidenza tipica del primo neoclassicismo, tra committente e architetto) la Villa di Illasi: una sperimentazione concreta dei programmi e degli impegni culturali. « Non trovandosi allora in Verona alcuno architetto di buon senso, rivoltò i suoi pensieri all'architettura » scrive il Milizia riferendosi a questa sua prima esperienza, nella « vita » dedicata al Pompei. Nel 1739 manifesta i primi interessi settecenteschi per una utilizzazione neoclassica del manoscritto secentesco del Gallaccini, come documenta il Comolli, ed è probabile che grazie a lui avverrà la successiva edizione Veneziana del Visentini. Dalla sua villa al palazzo per i conti Giuliari a Settimo nel Veronese (del 1739), a quello per i marchesi Pindemonte al Vò (1742), al Museo Lapidario di Verona per Scipione Maffei (1739), alla eloquente Dogana veronese (1744), tutte le sue opere appaiono quale rigorosa espressione dell'impegno neoclassico programmato. E parte integrante di questo impegno sono le altre attività organiche al *Kunstwollen* ricordato che non è solamente artistico, ma anzitutto civile e morale; quali i progetti e le ricerche per la riorganizzazione agricolo-produt-

tiva del territorio (matrice questa che vedrà lo straordinario sviluppo nelle attività delle Accademie di Scienze, lettere e agricoltura nei decenni successivi), o l'impegno didattico nell'Accademia di pittura veronese. E che questo non sia un isolato caso lo dimostra la « registrazione » di Francesco Algarotti, dichiarata sia pur all'interno della retorica e dell'adulazione che gli sono propri, quando nella prefazione datata 1756 e dedicata a Cesare Malvasia del suo « Saggio sopra l'architettura », delinea una già operante e concreta « internazionale del buon gusto » europea, che è semplicemente la prima espressione « neoclassica » antisettecentesca ancor prima di essere antibarocca: « Quest'arte nobilissima, che da' suoi professori è purtroppo al dì d'oggi mal concia, fa le principali delizie de' più gran personaggi, e pare in certo modo che da esso loro aspetti protezione e difesa. In Germania un Principe grandissimo va decorando quella città, che è la scuola di Marte, con quelle fabbriche, che sono il più bello ornamento di Roma, e di Vicenza: E non isdegna di trattare egli medesimo la riga, e il compasso con quella mano, che fa trattare così animosamente la penna, e la spada. Che se dopo un così illustre esempio è lecito parlar d'altri; nel Conte di Burlington ha veduto ai giorni nostri la Inghilterra rivivere un altro Inigo Jones; e il Conte di Tessin in Isvezia non degenera punto dal gusto del padre suo, il quale innalzò la più sontuosa fabbrica, di cui per comune giudizio si possa dar vanto il Settentrione. In Verona i Conti Pompei, e Pozzo rinovano con le opere la memoria dei Cornari, e de' Trissini, che meritarono d'esser posti da un Palladio come in ischiera co' Bramanti, e coi Sansovini ».

Al di là delle generalizzazioni implicite nel testo, e nel tentativo di racchiudere nella categoria del solo « gusto » programmi che erano ben più ampi (caratterizzati anzitutto da un rapporto bilaterale e organico tra architettura e società), emerge il problema della valutazione storica — dal punto di vista sin qui trattato — del fenomeno del cosiddetto « palladianesimo » inglese, ultimo mosaico del « campo » analizzato della cultura architettonica europea dei primi decenni del XVIII secolo.

Già i più recenti studi storici hanno avuto particolare attenzione verso quella generale vocazione europea dell'Inghilterra dell'inizio del settecento, evidente nel momento del suo decollo imperialistico e industriale di grande potenza, nel contrasto con il declino di quelle tradizionali continentali.

Il dibattito e la lotta fra *whigs* e *tories* è l'espressione politica, ma anche culturale, di questa vocazione. E non a caso il trionfo del circolo di Richard Boyle, terzo conte di Burlington, avverrà *dopo* la conquista del potere degli *whigs* guidati da Robert Walpole, del 1721. E non è illecito considerare questo gruppo di artisti e di nobili, « dilettanti » di architettura, come una delle espressioni della volontà di gruppi sociali di assumere il potere (e ancora in un altro degli anelli più deboli del potere assoluto politico, ma anche culturale, europeo). E ancora, in una morfologia ben più complessa e ricca, troviamo qui uomini impegnati culturalmente e civilmente che si cimentano nella ricerca e nella pratica architettonica, a volte nella coincidenza ricordata tra committente e architetto. Non è questa certamente la sede per una analisi compiuta di questo aspetto che definisco « neoclassico » del cosiddetto « palladianesimo » inglese: ma basti ricordare gli studi che si sono susseguiti, dai primi degli anni venti di Kimball, a quelli di Summerson, di Pevsner e a quella straordinaria fonte per ogni conoscenza della cultura architettonica inglese del tempo che è « British art and the Mediterranean » di Saxl e Wittkower, per giungere alla recente monografia dedicata a *Colen Campbell* di Hovard E. Stutchbury, che implicitamente e esplicitamente ammettono una simile interpretazione.

Ma è necessaria qui almeno una attenzione alla prima « bandiera » di quel movimento: il « Vitruvius Britannicus » di Colen Campbell. Anche per questo libro — che aveva finalità autoelogiative per l'aristocrazia inglese nella rappresentazione del proprio potere nelle residenze avite — si può parlare come di uno strumento operativo per il rinnovamento — neoclassico — della cultura architettonica, di un altro « programma », cioè, « per l'azione ».

L'introduzione, anzitutto, è un manifesto « neoclassico », nella sua ricerca di avalli e modelli da *tutta* la tradizione del linguaggio classico in architettura, e nella esplicita polemica contro la cultura barocca italiana, che è sostanzialmente una polemica non storica e disinteressata, ma « critica militante » contro la pratica architettonica settecentesca inglese. I progetti dell'autore presenti nel primo volume del 1715, e ancora i suoi e quelli di altri contemporanei — fra i quali alcuni dello stesso Lord Burlington e di Lord Pembroke — nei successivi del 1717 e 1725, sono documenti dell'impegno programmatico e sperimentale di questa volontà di rinnovamento. La stessa terminologia (che ha finalità pragmatico-didascaliche prima che critico-storiche) usata nella descrizione dei

progetti è significativa di una attenzione globale al mondo classico: finestre in « stile palladiano », edifici in « stile di Inigo Jones », aperture nella « maniera veneziana », la chiesa in « stile vitruviano », altri edifici in « Palatial « o » Theatrical Style »; e tutto ciò deve essere unito all'intero « catalogo » dei maestri del rinascimento italiano, considerati, nell'introduzione, come patrimonio « globale » della tradizione classica in architettura.

Né possono essere qui dimenticate le contemporanee numerosissime edizioni di *tutti* i trattati classici in Inghilterra, e le connessioni culturali — non solo tramite il *club* del console Smith — con il Veneto.

L'emergenza nella pratica di una predilezione « palladiana », nel generale repertorio classico, deve essere oggetto di indagini più ampie e complesse, anzitutto riferibili alla « felicità » della codificazione del classicismo in trattato da parte dell'architetto veneto, e inoltre dalla fortunata possibilità — per la società inglese del primo settecento e per i suoi *squires* — di poter riutilizzare la *tipologia* palladiana della piccola villa di campagna (implicando tutto ciò un altro generale discorso relativo al valore della tipologia nell'opera del Palladio, per il quale Aldo Rossi ha detto: « L'uso particolare della tipologia ha nel Veneto e nella storia dell'architettura il suo inventore nel Palladio; le trasposizioni tipologiche costituiscono uno dei motivi di tensione e di equivoco della sua architettura », nella prefazione al catalogo ricordato della mostra « Illuminismo e architettura nel '700 veneto »).

L'ipotesi di costruzione di un « campo » della cultura architettonica europea del primo settecento, pensato come una *esplicitazione* delle « contraddizioni interne », anticipato all'inizio di questa comunicazione, è così concluso. In questa lettura ho voluto cogliere le radici del neoclassicismo architettonico quali componenti del « campo », nella convinzione che una loro estrazione forzosa dal punto di vista storico e critico dall'« insieme » impedisca sia una loro interpretazione corretta, sia quella dell'insieme del « campo » stesso.

In maniera evidente, e che non richiede indagini complesse, il « neoclassicismo architettonico » si manifesterà compiutamente alla metà del secolo, quando gli architetti — ormai — e non più i « dilettanti di architettura », con i pedagoghi della nuova scuola che possiamo definire di massa rispetto alle precedenti, diventeranno i propagatori della nuova poetica, che ora rifiuterà concettualmente ogni tipo di altra presenza contrastante. Sarà la gene-

razione degli architetti nati tra il venti e il trenta ad accogliere la tradizione, ancora operante, dei « primi » neoclassici, all'interno però di una situazione culturale europea che ha visto la fine di ogni illusione di rinnovamento connessa all'assolutismo illuminato. E perciò molti significati semantici che connotavano il momento delle origini saranno dimenticati, edulcorati, e trasformati: cosicché il neoclassicismo al momento del suo consolidamento trionfale europeo è già in parte « controclassico » secondo l'accezione usata per la cultura del tempo da Muscetta, e per l'architettura da Aldo Rossi (1). La volontà *alloplastica*, il generale *Kunstwollen*, che erano anzitutto civili, morali e artistici, si riducono in parte a soli problemi stilistici, filologici, accademici, dogmatici, eludendo l'impegno e l'illusione illuministici di un organico rapporto architettura/società.

Il valore di « fuoco » di elaborazione culturale per il mondo dell'architettura passerà, in quegli anni, dall'Inghilterra e dal Veneto a Roma e alla Francia: i luoghi deputati della diffusione europea del neoclassicismo consolidato nei suoi nuovi valori, semantici e stilistici.

Ma proprio in questo periodo il neoclassicismo architettonico acquista nuovi valori di autonomia a livello linguistico, e sarà cioè così capace di connotare successivamente, e contemporaneamente, diverse ideologie, come, ad esempio, la stagione degli « architetti della rivoluzione » dimostrerà.

---

(1) A. Rossi, *Il concetto di tradizione nella architettura neoclassica milanese*, in « Società », giugno 1956.

LI
CINQUE ORDINI
DELL'
ARCHITETTURA
CIVILE
DI MICHEL SANMICHELI
Rilevati dalle ſue Fabriche,

E deſcritti e publicati con [illegible] Vitruvio, Alberti,
[illegible] e Vignola

DAL
CO. ALESSANDRO POMPEI.

IN VERONA [illegible]
[illegible]

Fig. 1. – Frontespizio del volume di Alessandro Pompei, stampato a Verona nel 1735.

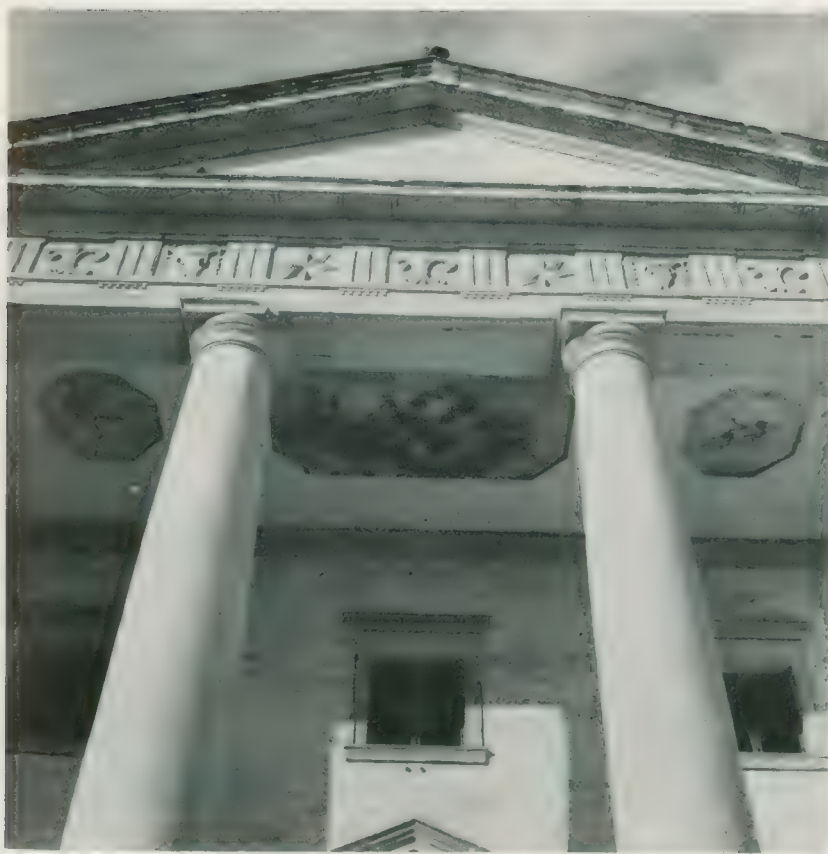



Fig. 2. – Alessandro Pompei. La villa d'Illasi (1731-1737).

Fig. 3. – Alessandro Pompei. Scuderie annesse alla villa d'Illasi (1731-1737).

Fig. 4. – Alessandro Pompei. Villa Giuliari a Settimo nel Veronese (1739).

Fig. 5. – Alessandro Pompei. Villa Giuliari a Settimo nel Veronese (1739, particolare di uno dei due corpi rustici).

Fig. 6. – Alessandro Pompei. Villa Pindemonte al Vò (1742).

Fig. 7. – Alessandro Pompei. Villa Pindemonte al Vò (1742).

Fig. 8. – Alessandro Pompei. Villa Pindemonte al Vò (1742).

Fig. 9. – Alessandro Pompei. La Dogana di Verona (1744).

Fig. 10. – Alessandro Pompei. La Dogana di Verona (1744).

Fig. 11. – Alessandro Pompei. La Dogana di Verona (1744).

Manfredo Tafuri

GIOVAN BATTISTA PIRANESI: L'ARCHITETTURA COME « UTOPIA NEGATIVA »

Oh! doloroso dovere della libertà — eternamente rinnovata rivoluzione della conoscenza, in cui si giustifica — la rivolta dell'assoluto contro l'assoluto, la rivolta della vita — contro la ragione, — si giustifica una ragione che, — in apparenza infedele a se stessa scatena l'assoluto dell'irrazionale — contro l'assoluto del razionale; si giustifica, perché qui troviamo — la suprema garanzia che le forze irrazionali scatenate — abbiano a ricongiungersi in un nuovo sistema di valori.

HERMANN BROCH, *I sonnambuli*.

Nella prima edizione delle *Carceri* (1745) Piranesi inserisce una tavola — la IX di poco modificata nelle successive morsure — del tutto anomala rispetto alle ulteriori composizioni di *invenzione*. Un enorme occhio ovale, tagliato dai margini superiori del foglio, rivela all'osservatore il consueto repertorio di passerelle e di ermetiche macchine di tortura; l'artificiosità dell'organismo è accentuata dal montaggio dell'occhio prospettico su un'ambigua struttura muraria, in cui un massiccio portale, inclinato a formare una costruzione a scarpa in pietre ciclopiche, è fiancheggiato da archeggiature laterali, attraverso le quali si intravedono una scalinata e una bassa costruzione apparentemente innestata al portale centrale.

A prima vista sembra di trovarsi di fronte al polemico ingigantimento del tipico artificio barocco del cannocchiale prospettico inquadrato da un'apertura ovale: pensiamo agli « occhi » borrominiani aperti nel portico di palazzo Carpegna o nella cripta Falconieri in S. Giovanni dei Fiorentini, ma anche al tema del paesaggio dipinto su tavole o tele ovali e al significato cosmologico attribuito alla riflessione degli specchi convessi fin dal '500 (1).

(1) Cfr. M. Roethlisberger, *Da Bril a Swanewelt. Tondi olandesi di paesaggio, 1600-1650*, in « Palatino », 1968, XII, n. 4, pp. 387 e ss.; M. Tafuri, *I*

Osservando più attentamente l'incisione (specie nell'edizione del 1761), ci si accorge che la rete di travature, scale e passerelle sospese nell'aria, non solo si proietta al di qua del primo piano dell'occhialone, ma attraversa una seconda struttura ovale, che emerge dal consueto sfumarsi dell'immagine nelle spire di fumo e nella profondità dello spazio. E non basta. Il taglio diagonale dell'ombra sulla struttura che fa da base, e lo stesso apparire della forca in primo piano — assente nel primo stato dell'incisione — avverte che ciò che sembrava un « esterno » è in realtà un « interno »: lo stesso osservatore è immesso nella struttura formata dai grandi ovali disposti in serie.

Per più aspetti la tavola considerata assume la funzione di chiave di lettura dell'intera serie delle *Carceri*. In essa i due poli della ricerca piranesiana — l'evocazione di una *strutturalità* primigenia, connessa alla celebrazione della *lex romana*, dell'idea repubblicana di giustizia, e la disarticolazione delle strutture evocate, l'impiego di una *distorsione*, di uno stravolgimento delle leggi organiche della forma architettonica — tali due poli, si diceva, vengono presentati depurati da ogni intento didascalico o narrativo, presente in molte altre tavole delle *Carceri* (1).

---

palazzi e le ville del Borromini in: AA. VV., *Borromini*, Einaudi, in corso di pubblicazione. Alcune notazioni in proposito sono anche in: MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO, *Il Parmigianino. Un saggio sull'ermetismo nel Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1970.

(1) Il Calvesi ha individuato nelle strutture delle *Carceri* un'ispirazione vichiana, e un riferimento concreto alla Roma dei re mediato dall'evocazione del carcere Mamertino: per quanto le connessioni con il pensiero del Vico e con l'antica cella romana appaiano assai forzate, è indubbio che la tesi centrale del Piranesi è — come scrive il Calvesi — « che la grandezza di Roma si fondava soprattutto sulle virtù civili e sulla equità e intransigenza delle sue leggi, sorte nell'eroica Roma dei re. Tesi discendente è che il diritto romano è indipendente da quello greco e che il suo nucleo è decisamente anteriore alla riforma di cui parla Livio ... tesi coordinata è quella svolta del resto chiaramente dal Piranesi nei suoi scritti, cioè che l'architettura romana ha, come tutta la cultura romana dunque, una indipendenza di sviluppi da quella greca. All'origine di questi sviluppi è il nucleo della Roma dei re, cioè della Roma che raccoglieva l'eredità etrusca ». MAURIZIO CALVESI, *Introduzione* alla trad. it. del volume di HENRI FOCILLON, *Giovanni Battista Piranesi*, a cura di M. CALVESI e A. MONFERINI, Alfa, Bologna 1967, p. XVII. La tavola XVI delle *Carceri*, specie dopo l'elaborazione del secondo stato, funge da chiave di lettura per la metafora politica in essa celata. La scritta *Ad terrorem increscen(tis) audaciae* deriva dalla descrizione liviana del Mamertino nella vita di Anco Marzio (I, 33); quella stampata in cima a una colonna, *Infame scelus ... ri infelici suspe* si può integrare, secondo lo stesso Calvesi,

La Ulya Vogt-Göknil ha avuto il merito di impostare una lettura delle *Carceri* piranesiane condotta al di fuori dei consueti riferimenti letterari ed emozionali (1). In particolare, le sue restituzioni prospettiche sono rivelatrici del metodo compositivo seguito dal Piranesi: i complessi organismi, palesemente allusivi all'austero organicismo etrusco-romano, risultano originati da planimetrie in cui domina unicamente la casualità degli episodi, l'intrecciarsi privo di leggi delle sovrastrutture, lo scardinamento — tipico il caso della tavola XIV (2) — delle stesse leggi prospettiche, tanto

---

in *Arbori infelici suspende*, riferendola quindi all'episodio dell'Orazio omicida della sorella, sotto il regno di Tullio Ostilio.

Cfr. anche H. Bauer, *Ulya Vogt Göknil, G. B. Piranesi*, in « Kunstchronik », 1959, n. 12, pp. 190-198, e Patricia May Sekler, *Giovanni Battista Piranesi's Carceri: Etching and Related Drawings*, in « The Art Quarterly », 1962, XXV, n. 4, pp. 331-363, per la conferma del riferimento piranesiano a Tito Livio.

(1) Cfr. Ulya Vogt-Göknil, *Giovanni Battista Piranesi's « Carceri »*, Origo Verlag, Zürich 1958. Si veda però il Catalogo di Augusta Monferrini, in appendice al Focillon, cit., dove vengono precisate alcune scorrettezze filologiche relative al volume cit. Fra le interpretazioni romantico-esistenziali delle *Carceri*, a parte le *Confessions* del De Quincey, che ne costituiscono il prototipo, cfr. J. Adhémar, A. Huxley, *Prisons with the « Carceri » etching*, London 1949; M. Yourcenar, *Les Prisons imaginaires de Piranèse*, in « La Nouvelle Revue Française », 1961, vol. IX, n. 97, pp. 63-78; Idem, *Le cerveau noir de Piranèse*, Paris 1962; G. Poulet, *Piranèse et les poètes romantiques français*, in « La Nouvelle Revue Française », 1966, vol. XIII, n. 160, pp. 666-671, e vol. XIV, n. 161, pp. 849-862 (poi in: *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, « Atti del convegno della Fondazione G. Cini », a cura di V. Branca, Sansoni, Firenze 1967, Vol. II, pp. 629-658); Luzius Keller, *Piranèse et les romantiques français. Le mythe des escaliers en spirale*, Librairie José Corti, Paris 1966 (testo dalla cui stesura originaria, elaborata come tesi di laurea, derivano gli scritti cit. del Poulet). Si noti, in tutti questi saggi, l'insistenza sul tema del dedalo e della scala, come simboli della coscienza che sprofonda in se stessa, e dell'« eterno ritorno ».

(2) « Nelle *Carceri* — scrive la Vogt-Göknil — il Piranesi dimostra chiaramente che la geometria euclidea non rappresenta per lui l'unica soluzione architettonica. È evidente la rottura definitiva dell'artista con le leggi della prospettiva centrale. Il Piranesi non sposta soltanto il punto di osservazione del quadro, ma adotta addirittura parecchi punti di osservazione, facendo così letteralmente crollare lo spazio euclideo ... [Nella tav. XIV] la scala a sinistra sale libera verso l'alto, si piega verso destra ad angolo retto, allo zoccolo del pilastro, per formare quindi un ponte la cui larghezza riempie completamente lo spazio fra i due pilastri. Il ponte finisce sul pilastro centrale. Quando guardiamo dal basso verso l'alto l'arco che unisce il pilastro centrale a quello di sinistra, proviamo quindi un senso di vertigine, poiché in basso la distanza fra i due pilastri è appena quella di una rampa di scale. All'altezza dello zoccolo, davanti alla scala che si dirige a destra, notiamo improvvisamente che quel ramo non è affatto rimasto fra i due pilastri, poiché esso finisce in una piattaforma, che sta proprio davanti al pilastro stesso. La seconda parte, quella che sale ripidamente verso destra, inizia allo spigolo del

da far apparire *reale* una successione *inesistente* di strutture. La studiosa tedesca vede nelle *Carceri* una potenziale liberazione della forma: noi diremmo meglio *dalla* forma. L'aprirsi indefinito degli spazi, montati l'uno dentro l'altro, la loro moltiplicazione, le loro metamorfosi, la loro disarticolazione, superano polemicamente le *fonti* delle *Carceri* stesse: la « scena per angolo », le invenzioni scenografiche dello Juvarra, del Bibiena, del Valeriani, la stessa Carcere d'Amadis, del Marot — così spesso citate come precedenti diretti o indiretti delle *Carceri* (1) —, valgono in realtà come testi di riferimento con i quali aprire una spietata polemica.

La May Sekler ha proseguito la lettura formale delle *Carceri*, osservando in esse una costante disintegrazione della coerenza delle strutture, l'invito rivolto allo spettatore — data la sua posizione rispetto allo spazio rappresentato, che la stessa Sekler definisce «scomoda» (2) — a ricomporre faticosamente le distorsioni spaziali, a riconnettere insieme i frammenti di un *puzzle* che si rivela, alla fine, insolubile. L'isolamento degli elementi finiti e il loro interrompersi improvviso esattamente là dove essi dovrebbero assicurare la connessione organica dell'intero, sono stati corretta-

---

pilastro. Se seguiamo i collegamenti dei due pilastri più in alto rimaniamo più che mai disorientati: ci si rende improvvisamente conto che il vasto interno non ha tre navate ma soltanto due. I due pilastri che avevamo visto dal basso, come parti di due arcate parallele, osservati dall'alto appartengono allo stesso gruppo. Lo spazio che occupa la rampa di scale che si dirige verso destra, in realtà, dunque, non esiste ». U. VOGT-GÖKNIL, *op. cit.*, pp. 34-35.

(1) Cfr. in particolare il catalogo della mostra del British Museum, con prefazione di EDWARD CROFT-MURRAY, *Giovanni Battista Piranesi, his predecessors and his Heritage*, Exhibition British Museum, London 1968, in cui vengono elencati, fra i precedenti del Piranesi, addirittura Bramante, Fr. Salviati, il Riccio, il Guercino, i Parigi, Monsù Desiderio, Claude Lorrain, S. Rosa, G. Benedetto Castiglione, il Valeriani, il Bibiena, il Canaletto, il Tiepolo e lo Juvarra. Sulle relazioni Piranesi-Juvarra cfr. anche il testo dello HARRIS, cit. nella nota 1 a p. 270.

(2) Cfr. P. MAY SEKLER, *G. B. Piranesi's Carceri*, ecc. cit., p. 335. Secondo la Sekler, l'osservatore delle Carceri rimane insoddisfatto, e spesso frustrato: « ... far more powerful an emotional stimulant than the suggestions of the diabolic in the prison furnishing is his displacement, and even destruction, of what the viewer is led to believe and anticipate ». La frammentazione dei dettagli e la distruzione della logica strutturale hanno così per l'a. un ruolo preminente: « What is perceived as coherent on first glance, disintegrates as the eye probes further, and the mind is finally defeated in attempting to rationalize the irrational. What becomes important is not the perception of the total, but the perception of the individual limits that send one searching for an order wich is not present » (*Ibidem*). Sul frammentismo piranesiano si veda il giudizio negativo del Pane, formulato in nome di una metastorica organicità della forma: R. PANE, *Le acqueforti di G. B. Piranesi*, Napoli 1938, poi in: *Architettura e arti figurative*, Neri Pozza, Venezia 1948.

mente individuati — specie nell'analisi dei due stati delle tavole XI, XV e XVI (1) — tanto da permetterci di rimandare senz'altro al testo citato. In questa sede ci interessa piuttosto ripartire da tale ermetica frantumazione dell'*ordo* architettonico, per saggiarne le premesse teoriche e le prospettive che essa pone alla cultura europea verso la metà del XVIII secolo.

Va posto subito in chiaro che tutto quel frazionare, distorcere, moltiplicare, scomporre, al di là delle reazioni emotive che può sollecitare, altro non è che la prima critica sistematica *al concetto di luogo*, compiuta con gli strumenti della comunicazione visiva. È già stato notato che sin dalle composizioni prospettiche della « Prima parte di architetture » (1743), Piranesi presenta organismi che *fingono* una loro centralità senza raggiungerla: nella tavola II il cortile ellittico che sembra costituire il *fuoco* dell'organismo polistilo si rivela, nella restituzione planimetrica, deliberatamente inserito a spirale nel continuum dalle colonne, mentre nel « Progetto di tempio antico ... disegnato alla maniera di quelli che si fabbricavano in onore della Dea Vesta », il cerchio perimetrale del Pantheon avvolgente, quello della scalinata curva e quello del colonnato corinzio inscritto risultano slittati fra loro e dislocati su anelli indipendenti (2).

Che non ci si trovi di fronte a un puro capriccio scenografico, ma a una sistematica *critica del concetto di « centro »* lo dimostra la « Pianta di ampio e magnifico Collegio », inserita nell'edizione del 1750 delle *Opere varie di architettura* (3).

---

(1) Cfr. P. MAY SEKLER, *op. cit.*, pp. 335 e ss.

(2) Cfr. V. FASOLO, *Il « Campomarzio » di G. B. Piranesi*, in « Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura », 1956, n. 15, p. 5, in cui è commentato il « Tempio » del 1743, e U. VOGT-GÖKNIL, *op. cit.*, p. 20, dove è data la restituzione planimetrica della tavola II della *Prima parte di architetture e prospettive*. Un esempio tipico della distorsione prospettica piranesiana è nel dis. 1945.10 del *Fogg Art Museum* dell'Harvard University a Cambridge, in cui il gruppo statuario ispirato ai « Trofei di Mario », che sembra, osservando solo la metà destra della composizione, campeggiare al centro della rotonda sorretta da un binato continuo di colonne corinzie, si rivela, osservando la metà sinistra, esterno ad essa: anzi, la stessa rotonda risulta in realtà configurata a spirale. Su tale disegno cfr. AGNES MORGAN, *Una fantasia architettonica di G. B. Piranesi*, in « Arte Veneta », 1951, V, nn. 17-20, pp. 176-177, e HYLTON THOMAS, *The Drawings of G. B. Piranesi*, London 1955 (n. 38), in cui il foglio è datato al 1755 circa; a una data posteriore, quindi a quella della serie dei « Trofei di Ottaviano Augusto » (1763).

(3) Cfr. A. MONFERRINI, *Catalogo*, cit., pp. 292-294, (n. 121). *L'ampio e magnifico Collegio* è una delle due tavole aggiunte alla « Prima parte », ristampata nelle *Opere varie* del 1750.

Non saremo noi a sottovalutare l'importanza del neomanierismo testuale che Jean Laurent Le Geay introduce nell'ambiente romano fra il 1740 e il 1742, data del suo ritorno a Parigi. I legami fra lo Juvarra, il Le Geay, il Piranesi, il De Wailly, il Peyre, e in genere l'ambiente dell'Académie, recentemente istituiti dallo Harris attraverso l'esame dei progetti del Le Geay stesso e delle copie eseguite dal Chambers (1), rivelano esplicitamente il ruolo decisivo del revival neocinquecentesco nei suoi aspetti più utopistici e anticlassici.

Va solo notato che ciò che nel '500 è — per Peruzzi, per Serlio o per il Montano — utopia nel senso più pieno del termine, anticipazione di avanguardia, risulta, nel 1740, perfettamente attuale. La critica al concetto di spazio, o, meglio, al valore definitorio dello spazio, condotta da Hume e da Hobbes, deve ora calarsi nell'esperienza dello « spazio costruito » per eccellenza: nell'architettura (2). Va però spiegato perché sia il Le Geay che il Piranesi, e poi il Peyre, il Boullée o il Lequeu, si ritirino volontariamente dall'azione concreta: la loro rinuncia all'azione e il ripiego del loro lavoro intellettuale sull'anticipazione teorica costituiscono un tema da interpretare in modo adeguato.

Nella dedica a Nicola Giobbe, preposta all'edizione del 1743 della *Prima Parte di Architetture e Prospettive*, Piranesi lega fra loro il tema del recupero puramente *ideale* dell'« *antica maestà* » e l'enunciazione dell'impossibilità oggettiva e soggettiva di una progettazione concreta:

« Io non vi starò a ridire la meraviglia — egli scrive (3) — che n'ebbi osservando d'appresso, o l'esattissima perfezione delle architettoniche parti

---

(1) Si veda il fondamentale saggio di John Harris, *Le Geay, Piranesi and International Neo-classicisme in Rome 1740-1750*, in *Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower*, Phaidon Press, London 1969, pp. 189-196. Sull'anticlassicismo neomanierista, che lo Harris, sulla traccia di una labile indicazione del Kaufmann, individua nella corrente Le Geay-Piranesi-de Wailly (v. E. Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason*, Harvard Univ. Press, Cambridge, pp. 105-111), si erano già soffermati sia il Körte che il Wittkower. Cfr. W. Körte, *G. B. Piranesi als praktische Architekt*, in « Zeitschrifte für Kunstgeschichte », 1931, II, pp. 16-33; R. Wittkower, *Piranesi's « Parere su l'architettura »*, in « Journal of the Warburg Institute », 1938, vol. 2, pp. 147-158; Idem, *Piranesi as Architect*, in *Piranesi*, Exhibition of the Smith College Museum of Art, Northampton, Mass. 1961, pp. 99-109.

(2) Su ciò vedi anche M. Calvesi, *op. cit.*, p. xx.

(3) G. B. Piranesi, *Prima Parte di Architetture e Prospettive*, Roma 1743, lettera dedicatoria al sig. Nicola Giobbe. I corsivi sono nostri.

degli edifizi [romani], la rarità o la smisurata mole de marmi che in ogni parte riscontravansi o pure quella vasta ampiezza di spazio, che una volta occupavano i Circhi, i Fori o gl'Imperiali Palagi: io vi dirò solamente, che di tali immagini mi hanno riempito lo spirito queste parlanti ruine, che di simili non arrivai a potermene mai formare sopra i disegni, benché accuratissimi, che di queste stesse ha fatto l'immortale Palladio, e che io per sempre mi tenea innanzi agli occhi. Quindi è ch'essendomi venuto in pensiero di farne palesi al Mondo alcune di queste: *né essendo sperabile a un Architetto di questi tempi, di poterne effettivamente eseguire alcune: sia poi ella colpa, o dell'Architettura medesima caduta da quella beata perfezione a cui fu portata nei tempi della maggiore grandezza della Romana Repubblica, e in quelli dè potentissimi Cesari, che le succedettero: o pure sia colpa ancora di quelli che farsi dovrebbero Mecenati di questa nobilissima facoltà: il vero si è che non vedendosi a nostri giorni Edifizj, che portino il dispendio, che recherebbe per esempio un Foro di Nerva, un Anfiteatro di Vespasiano, un Palazzo di Nerone; né apparendo né Principi, o né privati disposizione a farneli vedere; altro partito non veggio restare a me, e a qualsiasi voglia altro Architetto moderno, che spiegare con disegni le proprie idee, e sottrarre in questo modo alla Scultura e alla Pittura l'avvantaggio, che come diceva il grande Juvarra, hanno in questa parte sopra l'architettura; e per sottrarla altresì dall'arbitrio di coloro che i tesori posseggono, e che si fanno credere di potere a loro talento disporre delle operazioni della medesima ...* ».

La critica rivolta alla committenza dell'ambiente romano è precisa. Prescindendo da ogni considerazione concretamente economica — il Focillon ha tratteggiato eloquentemente, anche se in modo romantico e non analitico, la situazione economica della Roma settecentesca (1) — Piranesi accusa l'aristocrazia romana e il pubblico potere di ignorare le esigenze di una ristrutturazione urbana fondata sulle grandi opere pubbliche. Purtuttavia, nel ringraziare il Giobbe per avergli permesso di avvicinare il Salvi e il Vanvitelli, dei quali elenca le opere (2), Piranesi sembra indi-

---

(1) Cfr. H. Focillon, *G. B. Piranesi*, cit., pp. 127-133.

(2) G. B. Piranesi, *Prima Parte ecc.*, cit. « E qui Signore — egli scrive — poiché de benefizi, che mi avete fatti si fa menzione, non finirò questa lettera senza ricordarvi con infinito mio piacere, della amicizia che per vostro mezzo ho acquistata delli due chiarissimi Architetti dell'età nostra Nicola Salvi, e Luigi Vanvitelli; il merito dè quali; come sarà abbastanza alla posterità comprovato dalle insigni Opere che hanno fatto; e dalla Fontana di Trevi principalmente; che ora il primo sta per finire, e del Porto, e Lazzaretto d'Ancona testé terminati per opera dell'altro ... ». Le preferenze piranesiane vanno quindi ai rinnovatori settecenteschi che il Benedetti, coinvolgendo nella definizione il gusto dell'ambiente bottariano, ha recentemente definito « arcadici ». Cfr. Sandro Benedetti, *Roma 1730, situazione culturale*, relazione presentata al convegno su « Bernardo Vittone

care una via positiva di politica edilizia: a tale riguardo non si può ignorare il legame esistente fra Piranesi e l'ambiente di monsignor Bottari per più versi determinante per il rinnovamento artistico del '700 romano. Del resto anche i progetti di riforma urbana formulati dal Pascoli fondono esigenze funzionali e retorica a livello urbano: né va dimenticato che i fermenti giansenisti e antigesuitici, tipici del circolo del Bottari e del cardinal Neri Corsini, si traducono, in architettura, in un atteggiamento rigorista capace di comprendere le valenze costruttive di un Michelangelo e di un Borromini (1). (Il che si riflette negli apprezzamenti fatti dal Piranesi, contro ogni aspettativa, dell'opera berniniana e borrominiana).

Ma nel passo sopra riportato è qualcosa di ancor più importante: l'enunciazione delle qualità autonome dell'utopia. Non si tratta ancora dell'utopia negativa delle *Carceri*, ma di un'esaltazione delle capacità dell'immaginazione a creare *modelli* validi nel futuro come valori costruttivi nuovi, e nel presente come contestazione immediata dell'« *arbitrio di coloro che i tesori posseggono, e che si fanno credere di potere a loro talento disporre delle operazioni* ».

L'utopia come unico valore presente, dunque, come anticipazione positiva, come unico sbocco adeguato per un lavoro intellettuale che non voglia rinunciare al proprio impegno di prefigurazione.

Il tema dell'*immaginazione* entra quindi nella storia dell'architettura moderna in tutto il suo significato ideologico. Ciò che potrebbe sembrare una battuta d'arresto o una « rinuncia » si rivela al contrario nel pieno del suo valore di anticipazione. L'invenzione fissata e diffusa tramite l'incisione rende concreto il ruolo

---

e la disputa fra Classicismo e Barocco nel '700 », Torino settembre 1970, e: *Per un'architettura dell'Arcadia, Roma 1730*, in « Controspazio », 1971, III, n. 7-8, pp. 2-17. Sulla personalità del Bottari e sul giansenismo romano cfr. ENRICO DANMIG, *Il movimento giansenista a Roma nella seconda metà del secolo XVIII*, Città del Vaticano 1945, pp. 62 e ss., ma v. anche ERNESTO CODIGNOLA, *Illuministi, giansenisti e giacobini nell'Italia del Settecento*, Firenze 1947. Si noti, comunque, che appartengono al circolo bottariano sia il Piranesi che il Milizia: il rigorismo etico e il programma di riforma culturale del Bottari sembrano fungere assai più da catalizzatori di ricerche diverse, che da effettivo polo di riunificazione.

(1) Cfr. G. B. BOTTARI, *Dialoghi sopra le tre arti del Disegno*, Lucca 1754 (cfr. in particolare il dialogo II, pp. 68 e ss. e il III, pp. 143 e ss.). Sul Pascoli e il suo « Testamento politico » del 1733, v. EUGENIO BATTISTI, *Lione Pascoli, Luigi Vanvitelli e l'urbanistica italiana del Settecento*, in « Atti dell'VIII Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura », Caserta, ottobre 1953, pp. 51-64, e *L'antirinascimento*, Feltrinelli, Milano 1962, pp. 327 e ss.

dell'utopia, che è proprio nel presentare un'alternativa che prescinda dalle condizioni storiche reali, che *si finga* in una dimensione metastorica: ma solo per proiettare nel futuro la fragranza delle contraddizioni presenti.

Del resto, l'insostituibile ruolo dell'*immaginazione* come strumento di progresso scientifico, come fonte di ipotesi non altrimenti formulabili, è più volte riconosciuto all'interno del dibattito illuminista. Come ha notato lo Hampson, proprio in un'opera da cui non ci si sarebbe mai aspettati una simile affermazione — l'*Homme Machine* del La Mettrie (1) —, viene esaltata la qualità dell'immaginazione come fonte di idee scientifiche e artistiche. E lo stesso Burke, nell'*Enquiry* sul Sublime e il Bello, riprende il tema, affermando che « tutto ciò che richiama l'anima in se stessa, tende a concentrare le sue forze e a renderla capace di più grandi e vigorosi voli di scienza » (2).

Tutto l'utopismo dell'architettura illuminista si spiega con la lucida accettazione di tale ruolo anticipatore di ipotesi che in quanto tali non attendono compiuta realizzazione.

*
* *

Osserviamo il « collegio » piranesiano. Come nelle *Carceri*, quanto qui si presenta in un primo approccio come *soggetto*, appare

---

(1) Il LA METTRIE afferma, nell'*Homme-Machine* (1747): « Chissà se la ragione dell'esistenza umana non sia l'esistenza stessa. Forse il caso ha deposto l'uomo in un dato punto della superficie terrestre senza che noi possiamo sapere come e perché ... Non sappiamo nulla della natura: può darsi che tutte le cose siano state prodotte da cause nascoste nella natura stessa ». L'atmosfera della cultura *macchinista* del '700 — pensiamo, oltre al La Mettrie, al Condillac e al d'Holbach — con il suo antinaturalismo e il suo scetticismo, appare in qualche modo filtrato dal Piranesi; rimanendo fuor di dubbio che tutte le influenze culturali da lui eventualmente assorbite risultano ampiamente mediate da una autonoma e specifica ideologia figurativa. Cfr. su tali temi: NORMAN HAMPSON, *The Enlightenment*, Penguin Books, Harmondsworth 1968; Trad. it.: *Storia e cultura dell'Illuminismo*, Laterza, Bari 1969.

(2) « Ogni qualvolta la saggezza del nostro Creatore ha voluto che qualche cosa ci toccasse, egli non ha affidato l'attuazione del suo disegno alle languide e precarie operazioni della nostra ragione; ma l'ha dotata di poteri e proprietà che anticipano l'intelletto, e anche la volontà stessa, e che, impadronendosi dei sensi e dell'immaginazione, prendono possesso dell'anima, prima che l'intelletto sia in grado di concorrere a ciò o d'opporvisi ». E. BURKE, *A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1756. (Cfr. N. HAMPSON, *op. cit.*, pp. 207 e ss.).

subito dopo negato e tradotto in elemento accessorio. La centralità della composizione ad anelli successivi e indipendenti si proietta a partire dall'ambiente circolare dello scalone suddiviso in otto braccia, che, fra gli organismi *che cercano il proprio ruolo* all'interno delle strutture concentriche, è, significativamente, uno degli spazi *minori*. Anzi, man mano che dal centro si procede verso la periferia della composizione, la dimensione degli ambienti appare progressivamente ampliata mentre la struttura geometrica di questi ultimi si differenzia e si articola: si veda la successione delle logge e degli atrii sugli assi normali, o quella, ancor più sintomatica, degli spazi innestati sugli assi diagonali, conclusi — nella metà inferiore del foglio — da due sale mistilinee dal perimetro insistentemente scavato.

Ciò che differenzia il progetto piranesiano dalle astrazioni progettuali « di grande dimensione », di prammatica nei concorsi settecenteschi dell'Accademia di San Luca (1), è il suo palese carattere « teorico ». L'« ampio e magnifico Collegio » è infatti una struttura teoricamente ampliabile all'infinito: l'indipendenza delle sue parti e il loro montaggio non seguono altra legge che quella della pura *contiguità*.

In tal senso le *Carceri* portano alle estreme conseguenze la crisi dell'*oggetto* architettonico espressa dal « Collegio » e di cui il Piranesi aveva già dato una anticipazione esoterica e metaforica in quella vera e propria « rappresentazione » del crepuscolo del Rococò e dell'Arcadia che sono i quattro « Capricci » del 1743.

È già stato notato che nelle *Carceri* la costrizione non è data dall'assenza di spazio, ma dalla sua infinitezza. In quanto esse presentano un vero e proprio *universo* che include, come s'è visto, lo stesso spettatore, e poiché le stesse citazioni erudite del Piranesi — come ha osservato correttamente il Calvesi — indicano che quell'universo è quello della *lex romana*, della giustizia repubblicana, se ne deve dedurre che l'*universo del dominio* intersoggettivo, del *Contrat Social* fonda, insieme al controllo della soggettività « naturale », il regno della più assoluta costrizione. (Non a caso la Natura, invocata dell'Illuminismo a rendere legittimo il dominio della borghesia, è rappresentata sempre come elemento diabolico, antiumano, dal Piranesi).

Ma anche tale contestazione dell'idea di un ordine trascendente e provvidenziale della natura è interno alla critica illumi-

---

(1) Cfr. Werner Oechslin, *Premesse all'architettura rivoluzionaria*, in « Controspazio », 1970, II, n. 1-2, pp. 1-15.

nista. Basterà ricordare i *Dialogues concerning Natural Religion* di Hume (pubblicati postumi nel 1779), in cui il cristiano Denea riconosce che « una guerra perpetua divampa contro tutte le creature viventi », o il Werther goethiano (1774), dove il motivo della « necessità » e della « naturalità » della crudeltà e dell'autorepressione è dominante, o il *Neveu de Rameau*, scritto da Diderot fra il 1761 e il 1774, in cui la disarmonia fra individuo e società è posta come inevitabile: « Nella natura, tutte le specie si divorano fra loro; tutte le classi si divorano fra loro nella società ». (E abbiamo volutamente tralasciato i casi tipici di un Rousseau e di un Sade).

Di rimando, è proprio Montesquieu — spesso chiamato in causa a proposito dell'esaltazione piranesiana della *lex romana* — che nel *De l'esprit des lois* (1748) condanna la tortura come conveniente ai governi dispotici, ma contraria alla « voce della natura ».

Già nelle *Carceri*, quindi, l'affermazione della *necessità* del dominio si scontra con l'affermazione dei diritti del soggetto. Il risultato dello scontro — rappresentato epicamente nelle torture di soggetti supermani nelle tavole II e X (1) — è che solo le *cose*

---

(1) La critica moderna si è spesso soffermata a considerare le figure inserite dal Piranesi nelle sue incisioni — e in particolare nelle *Carceri* — insistendo sul carattere degradato di tale umanità, e stabilendo relazioni stilistiche con le opere del Callot e di Salvatore Rosa. (Piranesi, del resto, ha occasione di studiare la collezione Corsini a Roma nel corso del suo assistentato presso Marco Foscarini: nella collezione suddetta si trovano opere del Callot, del Della Bella, di Rembrandt). Il Bianconi nota come gli studi di figure piranesiane da lui visti nella collezione Rezzonico a Roma, alla fine del '700, prendono a modello storpi, gobbi, popolo minuto: il rifiuto dell'umanità idealizzata dal Winckelmann è esplicito. (Cfr. KURT CASSIRER, *Piranesi disegnatore di figure*, in « Roma », 1924, II, pp. 180-181). La rappresentazione di un'umanità malata e miserevole, al cospetto delle testimonianze, ugualmente degradate, delle antiche « magnificenze », ha un esplicito significato morale. Come la frantumazione architettonica è denuncia di una *assenza* linguistica, così l'ostentata degradazione umana è richiesta di un *risanamento* sociale indifferibile. Le figure dei torturati e dei torturatori nella tavola II delle *Carceri*, fa però eccezione. Qui il trionfo della giustizia si rovescia nella costrizione al supplizio, gestita e subita, contemporaneamente, da un'umanità prometeica: l'indissolubilità di *Contrat social* e *dominio* è rappresentata come un Assoluto. (Si veda lo scarto dimensionale fra le figure del torturato e del torturatore, e quelle del pubblico che assiste dal palco superiore). Il Salamon e il Lopez-Rey hanno confrontato le *Carceri* piranesiane e i *Prigioneri* di Goya. Il Lopez-Rey ha osservato — ritenendo i mondi del Goya e del Piranesi del tutto opposti — che le figure umane, nelle *Carceri*, sono presenti più per indicare il funzionamento delle macchine, che per comunicare l'esperienza del tormento: le macchine di tortura « riunite come in una galleria di collezionisti », divengono quindi il tramite dell'alienazione del soggetto alla « società civile ». Di nuovo affermazione e negazione, in Piranesi,

vengono effettivamente « liberate ». In particolare nella rimorsura dei rami, Piranesi affolla le strutture delle *Carceri* di « oggetti » ermetici. L'universo del puro *dominio*, dell'alienazione assoluta del soggetto allo Stato, è non a caso un universo « meccanico »: almeno nel senso di una « perdita » definitiva di un'*organicità* primigenia che leghi insieme mondo della Natura e universo delle istituzioni umane.

Ma è proprio quell'organicità il soggetto della « Magnificenza e architettura dei Romani ».

Qualora le parole della « Magnificenza » si dovessero prendere alla lettera, si dovrebbe ribaltare il giudizio del Kaufmann, che vede nell'opera del 1761 un pensiero più avanzato rispetto a quello del successivo « Parere » (1). La difesa dell'architettura romana contro l'anonimo dell'*Investigator* (1755) e contro *Les ruines* del Le Roy (1758) è condotta sulla scorta del naturalismo, dei principî di convenienza, dei criteri di *verità*, rimessi in auge dal Cordemoy e dal Laugier, ma non estranei alla posizione « moderata » di un Blondel (2).

« Io credo — scrive Piranesi (3) — che, trattandosi di edifizi, consista questa [bellezza] nel dare a tutta l'opera una forma veramente propria ed avvenente, e nel distribuire le parti con tal vantaggio e pulizia, e che s'accordino tra loro con una tal regola, *che tutto produca una certa naturale venustà ed ornamento, che tiri a sé gli occhi di chi la mira*. Ma credo che in una tale sorta di opere si debba principalmente riguardare la natura e il fine, per la ragione che siccome la venustà dei fanciulli è diversa da quella degli uomini, così negli edifizi che richiedono gravità e dignità, gli ornamenti debbono usarsi con parsimonia, imperciocché la stessa gravità e dignità serve loro di ornato. Nelle fabbriche deliziose, poi, se taluno non userà tanto risparmio, non vi sarà forse di che riprenderlo ... ».

La relazione fra l'idea piranesiana di architettura e il sensismo di un Addison — notata dal Wittkower — ne esce confermata.

---

si pongono come inscindibili. Cfr. José Lopez-Rey, *Las Cárceles de Piranesi, los prisonieros de Goya*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di L. Venturi*, De Luca, Roma, 1956, vol. II, pp. 111-116; Ferdinando Salamon, *G. B. Piranesi*, in « Goya », 1965, n. 66, pp. 365-375.

(1) Cfr. la nota 2 a p. 270.

(2) Cfr. W. Knight Sturges, *Jacques-François Blondel*, in « Journal of the Society of Architectural Historians », 1952, vol. 11, n. 1-4, pp. 16-19; E. Kaufmann, *op. cit.*; Wolfgang Herrmann, *Laugier and the 18th Century French*, Zwemmer, London 1962.

(3) G. B. Piranesi, *Della Magnificenza e della Architettura dei Romani*, Roma 1764, cap. XXXV, p. LIII.

Anche come anticipazione dell'*architecture parlante*, l'indicare « una certa venustà ed ornamento » come riguardante la « natura e il fine dell'architettura », regge a una verifica storica. Si dovrà solo distinguere, nelle influenze generate dalle teorie del Piranesi, il filone teso al recupero di un *allegorismo mondanizzato* — pensiamo ad alcune opere di George Dance il giovane e di Camus de Mezière —, e quello rivolto a una liberazione delle capacità aggregative della pura forma geometrica: dal Peyre a Durand, dunque.

Ma nel passo citato c'è qualcosa di più. Fra l'architettura delle grandi opere pubbliche e quella privata viene compiuta una chiara distinzione di *generi*. L'ambiguo atteggiamento del Piranesi nei confronti del Rococò, convalidato sia da alcune tavole delle « Diverse maniere di ornare i camini », che dalle sue poche opere documentate in tema di arredamento (1), si risolve, nella « Magnificenza », in un *diritto all'arbitrio* nel campo del *privato*.

La severità che deve essere adottata nella celebrazione del primato della *res publica*, è compensata dal recupero della libertà soggettiva nelle « fabbriche deliziose », nell'architettura come manifestazione dell'egoismo soggettivo. La distinzione fra la « società civile » in quanto Stato, e l'area di pertinenza del *bourgeois* è già tutta ed esplicitamente posta.

Ciò che meraviglia, nella « Magnificenza », è l'insolita dichiarazione di fedeltà alle leggi « naturali » dell'architettura:

> « ... quantunque, al dir d'Orazio, *possono tanto i pittori, quanto i poeti, avanzarsi a tutto quel che loro piace*; non per questo è lecito agli architetti il far le cose a loro capriccio: avendo anche l'architettura il suo metodo, e i suoi limiti certi, *dà quali non si può uscire a voler operare con rettitudine*. Benché per altro i riferiti professori, o sia nella poesia, o sia nella pittura, non hanno una facoltà tale, che sia loro in balia l'allontanarsi dalla somiglianza del vero che si propongono; imperocché tutte le arti sono imitazione della natura, alla quale chi più s'uniforma, è tenuto per l'artefice il più eccellente di ogni altro. Che se tutte le altre arti son sottoposte a questa legge, non dee certamente andarne esente l'architettura, la quale parimenti è nata dal vero, ed è stata istituita in guisa, che si vede, ch'ella imita la prima maniera dell'abitare degli uomini ... » (2).

La *naturalità* delle fonti primigenie: anche nel Piranesi vive la nostalgia per la stagione dell'*infanzia* dell'umanità. Ma con un

---

(1) Cfr. la nota 2 a p. 300.

(2) G. B. Piranesi, *Della Magnificenza e della Architettura dei Romani*, cit., cap. LVIII, p. xciii.

chiaro risvolto ideologico: gli Etruschi e gli Egiziani, attenti « piuttosto al maestoso delle opere, che al lusingamento degli occhi » (1), forniscono una garanzia di legittimità al linguaggio architettonico, permettono di afferrarsi a norme certe. *La naturalità del maestoso* significa, in tal senso, *naturalità del potere statale* e dell'alienazione del soggetto a quest'ultimo (esattamente il tema delle *Carceri*). La « naturalezza » si converte nel suo opposto, si rivela un puro pretesto. Uno dei disegni « mostruosi » di Lequeu si intitolerà, non a caso, *Ossessione con strutture che dominano l'individuale*, e, al di là dei contenuti ironici estranei al Piranesi, nell'*Obsession* del francese è lo sviluppo fuor di metafora della lezione racchiusa nelle *Carceri* (2).

È nel « Campomarzio » che la metafora dell'universo-macchina, preannunciata nelle *Carceri*, si esplica e si articola integralmente. Volendo confermare il ricorso del Piranesi all'area neo-manierista, dovremmo osservare che egli dà forma a quella che era rimasta, nel '500 o nel cosiddetto « Manierismo barocco », una ipotesi inespressa, un'utopia talmente « pericolosa » da non potersi manifestare che per allusioni e in strutture di limitate dimensioni.

Il dissolversi della Forma tocca nel *Campomarzio* — e non più con la copertura metafisica delle *Carceri* — la struttura urbana. Rimane, certo, l'ulteriore copertura storicistica. Ma, come vedremo, Piranesi anche nel *Campomarzio* (anzi, principalmente nel *Campomarzio*) l'usa come arma a doppio taglio: l'*Auflösung* tocca sia la storia in quanto principio di valore e strumento di azione, che il concetto stesso di città.

Rispetto alle *Carceri* il *Campomarzio* si presenta polemico e autocritico. Preparato nel 1761-62, esso è contemporaneo alla

---

(1) G. B. PIRANESI, *op. cit.*, cap. LXI, p. CI. Il revival etrusco viene inaugurato, com'è noto, dall'opera dell'archeologo scozzese THOMAS DEMPSTER, *De Etruria Regali*, 1723-26 (ma scritto fra il 1616 e il 1619) la cui opera viene proseguita dal Gori, da G. B. Passeri, da M. Guarnacci: lo stesso Lucchesi, zio del Piranesi, si era occupato degli Etruschi. Contro il primato etrusco v. il WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden 1761. Sul valore teorico della « Magnificenza » cfr. R. WITTKOWER, *Piranesi's « Parere »*, ecc. cit.; E. KAUFMANN, *op. cit.* e *Piranesi, Algarotti and Lodoli.* (*A Controversy in XVIII Century Venice*), in « Gazette des Beaux-Arts », 1955, XLVI, pp. 21-28, e in *Essays in Honor of Hans Tietze*, New York 1958, pp. 309-316; LORENZA COCHETTI, *L'opera teorica del Piranesi*, in « Commentari », 1955, n. 1, pp. 35-49; M. CALVESI, *op. cit.* Sul « gusto egizio » in Piranesi e sulla storia del gusto stesso, cfr. R. WITTKOWER, *Piranesi e il gusto egiziano*, in *Sensibilità e razionalità del Settecento*, cit., vol. II, pp. 659-674.

(2) Il dott. Philippe Duboy, dell'Istituto di Storia dell'Architettura di Venezia, sta attualmente studiando le relazioni fra Piranesi e Lequeu.

« Magnificenza e architettura dei Romani », ma anche alla rielaborazione della prima edizione delle « Invenzioni capricciose di Carceri » (1). Si è già osservato come tale rielaborazione segni l'intervento di un'esasperata *crisi dell'oggetto* nella poetica piranesiana. Nel *Campomarzio* ciò che viene contestato è la limitatezza, l'astrattezza, la casualità, degli « oggetti » inseriti nella rimorsura delle *Carceri*.

Bisogna dare concretezza, ora, a quegli oggetti, rivelarli per ciò che essi sono: lacerti di ciò che rimane dell'*Ordo* umanistico, dopo la devastazione teorica compiuta su di esso.

Il problema torna ad essere quello del linguaggio. È stato acutamente osservato che il polo attivo del Cogito cartesiano, l'*ergo*, che media il ritrarsi del Soggetto dalle cose per recuperarle in una fondazione soggettiva e antimetafisica dell'esistenza, è proprio il linguaggio (2). Ciò rende ancor più significativo il fatto che le *Carceri* e il *Campomarzio* mettono in crisi definitivamente proprio il *linguaggio in quanto principio di azione sul mondo*.

Il che significa rivendicare un'autonomia assoluta per quel linguaggio. Ma nello stesso tempo significa anche coprire l'assoluta ineffettualità di tale autonomia, non appena questa venga espressa come tale. La dichiarazione piranesiana contenuta nella lettera dedicatoria della « Prima parte di Architettura e Prospettive » trova una sua ulteriore conferma: solo nel ritrarsi dall'azione, solo nell'utopia della Negazione soggettiva, è dato far valere, nonostante tutto, i margini residui di un intervento attivo nell'ambito disciplinare.

Dobbiamo verificare le nostre osservazioni nel vivo della struttura dell'« Iconographia Campi Martii ».

Che quest'ultima sia composta come un informe coacervo di frammenti che cozzano l'uno contro l'altro è immediatamente leggibile. Tutta la zona compresa fra il Tevere, il Campidoglio, il Quirinale, il Pincio, è configurata secondo un metodo di associazione arbitrario, il cui principio di aggregazione esclude ogni orga-

---

(1) Cfr. V. Fasolo, *Il Campomarzio, ecc.*, cit.; M. Tafuri, *Per una critica dell'ideologia architettonica*, in « Contropiano », 1969, II, n. 1, pp. 38-40. Il *Campomarzio* è stato considerato nei suoi aspetti grafici dallo Hofer, che riconosce in una delle tavole l'opera di Arnold von Westerhout, da un originale di Francesco Fontana. Cfr. Philip Hofer, *Piranesi as Book Illustrator*, in *Piranesi*, cat. Smith College Museum of Art, cit., pp. 81-87.

(2) Massimo Cacciari, *Vita Cartesii est simplicissima*, in « Contropiano », 1970, III, n. 2, pp. 375 e ss.

nicità. Solo le zone a nord-est e a sud-ovest, comprese nella doppia ansa del fiume, sembrano ricomporsi in strutture in qualche modo unitarie e definite: i due assi ortogonali presso a poco paralleli alle direttrici dell'ansa guidano le composizioni del Sepulcrum Hadriani, del complesso dei due circhi di Adriano e Domiziano che si prolunga nell'asse del mausoleo, del circus Agonalis, del circus Flaminius, del Templum Martis e del Gimnasium Neronis, delle Terme di Agrippa.

Un secondo allineamento, regolato da un asse rettilineo, è quello che si sviluppa nel settore nord orientale, in cui si susseguono gruppi monumentali del tutto privi di riferimenti archeologici e caratterizzati come attrezzature pubbliche: un « porticus amoenitati » annesso a un gimnasium, una « Naumachia Domitiani », una triangolazione di zone verdi protetta dalle « statuae virorum illustrium », e connessa a una « natatio » anch'essa triangolare, aperta al di là del pons Fabianus (1).

Ma è chiaro che la riconoscibilità di tali allineamenti è funzionale solo a una maggiore evidenziazione del « trionfo del frammento » che domina l'informe accavallarsi degli organismi spuri del *Campomarzio*: non a caso questo assume le sembianze di un campo magnetico omogeneo, intasato da oggetti fra loro estranei. Solo con uno sforzo notevole è possibile estrarre da quel campo strutture tipologiche definite. E anche una volta stabilita una complessa casistica di organismi basati su leggi triadiche, policentriche, mistilinee, su virtuosistici tracciati curvilinei, ciò che si ottiene è una sorta di *negazione tipologica*, di « banchetto architettonico della nausea », di vuoto semantico per eccesso di rumore visivo.

È comunque da rilevare che ciò che vale per l'intera composizione vale ancor più per i singoli organismi. È evidente che Piranesi presenta, nella sua *Iconographia*, un campionario tipologico di modelli basati sull'*eccezione*, di cui è accuratamente dissimulata la *regola*. Si noti, a riprova di ciò, fino a che punto le strutture del Mausoleo di Adriano, del Pantheon o del teatro di Marcello — fra i pochi capisaldi monumentali reali della tavola piranesiana (2) —

(1) Tale tipo di zonizzazione nell'area settentrionale del Tevere anticipa quelli che saranno i progetti del Valadier e dell'amministrazione francese per la creazione di un vasto parco pubblico nella medesima area. Cfr. V. FASOLO, *op. cit.*, p. 3.

(2) Si noti che nelle sue restituzioni fantastiche degli alzati, rappresentati a volo d'uccello, Piranesi accentua l'astoricità della sua ricostruzione. Si veda ad

siano arbitrariamente ridotti a episodi minori, quasi irriconoscibili, e comunque inseriti in un continuum di frammenti che toglie loro ogni autonomia e ogni valore paradigmatico.

Eccezioni che non presuppongono una regola, dunque, e prive di qualsiasi gerarchia. Ciò permette al Piranesi di mostrare, contemporaneamente, quanto vasto può essere il campo di tali *eccezioni*, una volta che un generico riferimento classicistico venga investito da una sperimentazione basata su deformazioni geometriche prive di limiti. Ma gli permette anche di dimostrare, all'inverso, quanto sia *inutile* tale affannoso rincorrersi di strutture eccezionali.

Si veda, ad esempio, l'inserimento delle *officinae machinarum militarium* nel triangoloide di risulta formato dalle grandi piazze collegate al pons Fabianus. La stella centrale, formata dall'intersecarsi di due triangoli equilateri, risulta ruotata rispetto alla sua giacitura naturale, per far sì che i suoi vertici, allineati sull'asse trasverso, si concludano nelle piccole sale laterali a pianta centrale: l'organismo complessivo si configura come una sorta di macchina ad ingranaggi, da cui mutua l'indipendenza delle parti e l'indifferenza per le qualità formali.

Ma ancora come « macchine » ermetiche si strutturano gli organismi del *circus agonalis* e del gruppo del *templum Martis* e del *Gimnasium Neronis*, risolto come una sorta di enorme ruota dentata a braccia differenziate, quello ubicato sul luogo della Cripta Balbi, basato sull'intersezione di due gruppi ternari di spazi circolari e di una rotonda centrale definita da più ordini concentrici di colonne spezzati da ambienti trapezoidali sull'asse trasverso, quello dominato dal *Bustum Caesaris Augusti*, vera *collezione* di forme geometriche regolari e irregolari innestate l'una sull'altra secondo la legge dell'opposizione (e si noti qui, fra parentesi, l'apparire di due organismi planimetrici a forma fallica convergenti sull'atrio ad esagono, che preludono, forse senza altro intento che non sia un puro *ludus* geometrico, al progetto di Oikema dal Ledoux) (1).

Ma è negli *Horti Luciliani* che l'*architectura mechanica* del Piranesi tocca un estremo livello di astrazione. Qui un complesso

---

esempio l'inserimento, nel trapezoide di risulta fra il Tevere e l'Euripus collocato sulla destra del Sepulcrum Hadriani, di un edificio a due torrette angolari, vagamente memore dell'edilizia gentilizia settecentesca romana.

(1) Il tema erotico, nell'arte e nell'architettura dell'Illuminismo, andrebbe fatto oggetto di studi particolari: l'opera del Lequeu offre al proposito un ricchissimo materiale di indagine.

di strutture a emiciclo e a settore di cerchio adotta la regola della gemmazione, ruotando intorno all'*atrium Minervae*; stupefacente ingranaggio che raggiunge la massima rarefazione nell'uso degli strumenti geometrici.

La risultante complessiva di tale campionario di invenzioni tipologiche esclude — ma la scelta è deliberata — l'individuazione formale della città come struttura. Lo scontro frontale degli organismi e dei frammenti di organismo dissolve anche la più lontana memoria della città come luogo della Forma.

La *città come foresta*, teorizzata da Robert Castell, poi dal Laugier, e ripresa dal Milizia (1), ha, nella cultura dell'Illuminismo, il valore di una legittimazione formale del giusnaturalismo e dell'ideologia fisiocratica: la Natura si ripresenta spoglia di attributi metafisici, in veste di suprema legislatrice delle libertà borghesi.

---

(1) Il Castell, nel suo volume del 1728 sulle ville antiche, interpreta il giardino descritto da Plinio come basato su una bellezza consistente in una « *close Imitation of Nature; where, tho' the Parts are disposed with the greatest Art, the Irregularity is still preserved; so that their Manner may not improperly be said to be an artful Confusion, where there is no Appearence of that Skill wich is made use of, their Rocks, Cascades, and Trees, bearing their natural Forms* », legando successivamente tale *artful Confusion* ai caratteri dei giardini cinesi (ROBERT CASTELL, *The Villas of the Ancients*, 1728, dedicato a Lord Burlington). Sul significato del trattato del Castell e la sua collocazione storica nell'ambito della cultura illuministica, cfr. il fondamentale saggio di R. WITTKOWER, *English Neo-Palladianism, the Landscape Garden, China, and the Enlightenment*, in « L'arte », 1969, n. 6, pp. 18-35. È significativo ritrovare, meno di trent'anni più tardi, tali principi fondativi del giardino paesistico inglese trasportati nel campo della teoria urbana: cfr. M. A. LAUGIER, *Essai sur l'Architecture*, Paris 1753², pp. 258-265. (Ma cfr. anche le *Observations*, del 1765, pp. 312-313). La rottura delle leggi della visione prospettica passa, con il Laugier, il Piranesi, e più tardi con il Milizia, a legge « compositiva » della città moderna. (Cfr. anche F. MILIZIA, *Principî di architettura civile*, Bassano 1813³, vol. II, pp. 26-27, in cui il passo del Laugier cit. è parafrasato per intero). Sul tema cfr. M. TAFURI, *Per una critica dell'ideologia architettonica*, cit., pp. 32 e ss. Nel 1757 William Chambers, per più versi in contatto con l'opera del Le Geay e del Piranesi, aveva descritto tre tipi di giardini cinesi — « *pleasing, horrid, enchanted* » — rilevando come il terzo, da lui chiamato anche « *surprising* », sia popolato da piante e fiori esotici, animali mostruosi, edifici in rovina, cascate impetuose, caverne oscure, e come le scene terrificanti fossero enfatizzate da suoni dall'origine inidentificabile, ampliati da « *artificial and complicated ecchoes* ». Per il Chambers i cinesi si dimostrano consapevoli di quanto « *powerfully contrast operates in the mind* »: il tema delle *Carceri*, e più tardi del *Campomarzio* si rovescia sulla natura, piegandola alle leggi soggettive del Sublime (WILLIAM CHAMBERS, *Designs of Chinese Buildings*, London, 1757, pp. 15 e ss.). Cfr. EILEEN HARRIS, *Burke and Chambers on the Sublime and Beautiful*, in *Essays ... presented to Rudolf Wittkower*, cit., pp. 207 e ss.

Plasmandosi sulla sua struttura, la città — l'idea di città come *tipo ideale* — dovrà rendere concreta la « socialità » di un ordinamento civile che cercherà ben presto nell'anarchia della produzione il proprio nuovo *dover essere*. Caos e geometria: la « dialettica ingenua » dell'Illuminismo vede ancora la sintesi nella forma dell'universalità, tende ancora alla non contraddizione. « È il sistema che si analizza e ricompone: la voce della contraddizione è un momento dell'universalità, la quale soltanto *esiste*, può riprodursi e riconoscersi. Civilisation è la *storia* di tale universalità, per cui sussiste perfetta adeguazione di forma e materia » (1).

È esattamente questa adeguazione che viene negata, tolta, distrutta, nel *Campomarzio*. L'unico elemento « naturale » che in esso appare — il Tevere con le sue sinuosità — contribuisce a dissolvere ogni residuo di ordine: come in tutta l'opera piranesiana, la Natura non si identifica più con l'origine della « beauté positive et convainquante », che già il Perrault, nel secolo precedente, aveva escluso dall'ambito della mimesi naturalistica (2).

La città come manufatto antinaturalistico nega comunque se stessa come *ordo*, come struttura. Non è tanto (o non è solo) una profezia di ciò che accadrà nell'ambito della gestione capitalistico-borghese della città. È piuttosto una disincantata utopia risultante dall'esaltazione di un *principium individuationis* condotto al limite delle proprie possibilità, e di cui si constatano, altrettanto scetticamente, gli effetti dirompenti nell'ambito della forma.

Il fatto che si tratti di una città indica che nel *Campomarzio* — come nelle *Carceri* — la forma portata ad autoconsumarsi è un Assoluto, un universo formale. Quanto accadeva nella pianta dell'*ampio e magnifico Collegio*, quanto le invenzioni neomanieriste del Le Geay riuscivano a salvaguardare — la *finitio* di un ordinamento formale criticato ma non negato — non si salva più nel

---

(1) M. CACCIARI, *Dialettica e tradizione*, in « Contropiano », 1968, I, n. 1, p. 133. « Per un certo aspetto — continua Cacciari — l'inchiesta trascendentale non fa che estendere le possibilità interpretative dell'intelletto illuminista, fondandone la necessità a priori. Ma ciò comportava anche astrarlo da ogni richiesta di verifica pratica. La determinazione della sfera autonoma della ragione problematicizza la sintesi illuminista, la ' critica ', istituisce una nuova distanza tra ragione e razionalizzazione, distanza che non significa affatto opposizione alla Civilisation, ma dipendenza strettissima di quest'ultima dall'apriori culturale, dalla ' teleologia spirituale ' ».

(2) Cfr. la nota 2 a p. 291.

Campomarzio. Anzi, qui non si tratta neanche più di una *critica*: si tratta della rappresentazione di un disfacimento in atto. L'*ordo* di cui si presenta il dissolversi non è altro che la totalità della Forma: il tema dei Capricci è portato a compimento.

La duplicità del *Campomarzio* ne esce evidente. La casistica tipologica, nello stesso momento di cui si trova liberata a se stessa dimostra la propria impotenza a strutturare un organismo urbano: il primato della pura forma dichiara la propria ineffettualità.

Non è escluso che il Piranesi abbia in qualche modo avuto come fine secondo una critica all'ossessivo sperimentalismo tipologico del '700 europeo: se così fosse il *campionario* raccolto nella planimetria del *Campomarzio* fungerebbe da esplicito monito moralistico. Tale ipotesi può essere avvalorata da alcuni passi del commento piranesiano alle tavole. Nella lettera dedicatoria a Robert Adam, infatti, Piranesi nasconde fra le righe il suo giudizio negativo sulle trasformazioni arrecate al *Campomarzio* nell'età dell'Impero — « ... quando ... l'Impero fu dato ad uno solo ... quel sito fu tenuto, non più per uso delle milizie, ma per introdurre piuttosto nel popolo il piacere » (1). È difficile non leggere qui un parallelismo fra l'antica tirannia d'*uno solo* e la tirannia settecentesca. Le virtù repubblicane si presentano di nuovo come polemico modello di riferimento. Il che è confermato dall'ulteriore parallelismo, istituito dal Piranesi, fra le due decadenze architettoniche: quella di età imperiale e quella tardobarocca e rococò.

« ... ciò di che io piuttosto temer debbo — egli scrive (1) — si è, che non sembrino inventate a capriccio, più che prese dal vero, alcune cose di questa delineazione del Campo; le quali se taluno confronta coll'antica maniera di architettura, comprenderà, che molto da essa si discostano, e s'avvicinano all'usanza dè nostri tempi. Ma chiunque egli sia, prima di condannare alcuno di impostura, osservi di grazia l'antica pianta di Roma sopra mentovata [la *Forma urbis* in Campidoglio], osservi le antiche ville del Lazio, quella d'Adriano a Tivoli, le terme, i sepolcri, e gli altri edifizi

---

(1) « Questa [contrada] fin dà primi principj di Roma, dedicata a Marte, dal quale prese anco il nome, stette aperta, per ammaestramento della gioventù, finché durò la Repubblica, e pè militari esercizj; ma avanzatosi poscia il lusso, allor quando specialmente l'Imperio fu dato ad uno solo, e quel sito fu tenuto, non più per uso delle milizie, ma per introdurre piuttosto nel popolo il piacere, s'imprese ad eregervi da per tutto ogni sorta di edifizi per modo, che il Campo non sembrava più un'appendice di Roma, ma si bene Roma, la sovrana di tutte le altre città, un'appendice del Campo, come ne attesta Strabone ». G. B. PIRANESI, *Iconographia Campi Martii*, Roma, 1762, lettera dedicatoria a R. Adam, p. b2. (Ma cfr. anche, sullo stesso tema, l'introduzione al cap. VI, p. 49).

di Roma, che rimangono, in ispezie fuori di porta Capena: *non si troverà inventate più cose dai moderni, che dagli antichi contra le più rigide leggi dell'architettura* ».

Una sola quindi, la causa delle « cadute »: la perdita delle libertà repubblicane con l'avvento di un'aristocrazia lassista. Il « labirinto » piranesiano inizia a darsi un significato politico, abilmente dissimulato.

Tutta l'ambiguità del *Campomarzio* si fa ora evidente: esso è allo stesso tempo un « progetto » e una denuncia. In quanto disincantata documentazione dell'impossibilità presente di una definizione univoca del linguaggio, esso — proiettando tale situazione nel passato — suona come spietata satira dell'indefinita capacità della tipologia tardobarocca a rigenerarsi metamorficamente su se stessa. (Il fatto che nel *Campomarzio* l'allusione alle tipologie barocche sia filtrata attraverso un geometrismo classicista non inganna nessuno: è solo un mezzo per rendere metastorica, universale, la polemica intrapresa). In quanto affermazione — malgrado tutto — di un mondo di forme, esso, e proprio per l'assurdità del suo *horror vacui*, diviene *richiesta di linguaggio*, rivelazione paradossale della sua *assenza*, della sua impotenza.

Negazione e affermazione non riescono a scindersi. La « dialettica ingenua » dell'Illuminismo è già superata: d'altronde Piranesi può essere incluso nella cultura illuminista solo in quanto esponente di una « critica utopistica » al riformismo dei philosophes.

Il « grande assente » dal *Campomarzio* è il *linguaggio*, dunque.

La disgregazione assoluta dell'ordine formale, di ciò che rimane della Stimmung umanistica, dei suoi valori sacrali e simbolici — in primo luogo, della prospettiva in quanto simbolico strumento di controllo quantitativo dello spazio — si esercita coerentemente anche sul soggetto dell'opera piranesiana: la relazione fra storia e presente. Da un lato lo studio attento, scientifico, dei reperti archeologici; dall'altro la più assoluta arbitrarietà nella loro restituzione (sotto tale aspetto, del resto, il *Campomarzio* è tutt'altro che un'eccezione nell'opera del Piranesi). La storia non offre più *valori* di per sé. Sottoposta a selezione essa si rivela come un nuovo principio di autorità che va contestato. È l'esperienza del Soggetto che fonda i *valori*: in ciò è già tutta l'aspirazione alla polemica negativa della Romantik (2).

---

(1) *Ibidem*, p. b2. I corsivi sono nostri.

(2) Si noti che tale giudizio di *inoperatività* della storia è chiaramente espresso dal Piranesi nella « Magnificenza »: « Se poi da ingegno, vieppiù penetrante, e

Sia nelle *Carceri* che nel *Campomarzio*, Storia e Natura vengono *distanziate* dal soggetto. Ma non per aprire un nuovo universo di valori, bensì per porre tale radicale contestazione come unico valore possibile.

Non esiste contraddizione fra tale operazione e il polo scientifico dell'attività piranesiana. L'archeologia, lo studio razionale delle testimonianze storiche, è già di per sé applicazione del principio di Ragione. Ma la conoscenza che quell'archeologia assicura *va separata* dall'azione, va respinta nella propria sfera puramente documentaria. Non fondando più il linguaggio sull'autorità della storia, Piranesi porta a compimento con coerenza lo stesso principio di ragione che lo guida nel suo scavo antiquario. Come la Storia è critica delle testimonianze storiche, così il linguaggio, proprio perché finalmente liberato dall'autorità della storia — qui Piranesi si mostra sensibile alla lezione del Lodoli — si porrà solo come *critica in atto del linguaggio stesso.*

A tale stregua Piranesi si mostra concettualmente erede del grande filone criticista dell'architettura moderna. Le avanguardie cinquecentesche, lo sperimentalismo di sir Christopher Wren, il dibattito settecentesco sul valore della tipologia, l'ipotesi di un linguaggio come sintesi universale *dei* linguaggi, dissimulata come puro scherzo edonistico nel giardino inglese del '700, avevano implicitamente già avanzato il tema che Piranesi fa esplodere.

D'altra parte, nel giardino paesistico inglese — l'ha acutamente osservato Argan (1) — vive un implicito intento di riunificazione dell'esperienza linguistica dell'umanità, almeno nella sua espressione figurativa. La riunificazione, nel microcosmo di una « natura educata ad essere naturale », di tempietti cinesi, rovine greco-romane, memorie gotiche, ambienti magici e arcadici, organismi simbolici, luoghi fiabeschi, realizza un'evidente aspirazione alla sintesi dei costumi umani: anche se ciò comporta la compromissione dell'univocità della comunicazione linguistica. (È per questo, del resto, che tale aspirazione si cela dietro lo schermo di un tema evasivo e aristocratico, come il grande parco gentilizio).

---

da spirito più venturoso viene incitato ad intraprendere qualche cosa di grande, mettasi pure in campo, colla benedizione del Cielo e degli uomini, inventi nuove regole, e nuovi ordini per adornare e arricchire l'architettura: sarà ciò per esso la via più spedita a procacciarsi lode e fama del suo nome ... ». G. B. PIRANESI, *Della Magnificenza, ecc.*, cit., p. CXCIX.

(1) Cfr. G. C. ARGAN, *La pittura dell'Illuminismo in Inghilterra da Reynolds a Constable*, Bulzoni, Roma 1965.

Ma che quella stessa aspirazione agisse nel profondo, e proprio come conseguenza della scoperta della *relatività* dei linguaggi e dei costumi — il tema che sarà razionalizzato da Montesquieu, ma che è tutto presente già nel Vico — lo dimostra quel fondamentale documento di *prestoricismo* settecentesco che è l'*Entwurff einer Historischen Architektur* di J. B. Fischer von Erlach (1727). Documento — si osservi — ben noto al Piranesi, che ne riproduce alcuni motivi in un foglio oggi alla Pierpont Morgan Library di New York (1).

L'opera di Fischer von Erlach, o i giardini del Brown o del Kent, valgono già, quindi, come critiche in atto al concetto di linguaggio. Rispetto a tali esperienze Piranesi intende però andare più in là.

Per analizzare compiutamente un linguaggio esso va isolato, e non solo dai suoi fondamenti storici ma anche dai suoi *significati*: non casualmente la critica piranesiana tocca profondamente le pretese simboliche delle forme architettoniche. Anche qui si possono enumerare i molti precedenti che tale tentativo può vantare dal '500 in poi. Ma anche sotto tale aspetto il contributo piranesiano si colloca, non foss'altro, in un contesto storicamente decisivo.

Riesaminiamo le restituzioni prospettiche delle *Carceri* e i grovigli geometrici del *Campomarzio*. La frantumazione degli organismi, la violenza esercitata sulle leggi della prospettiva, l'intuizione delle possibilità offerte da un indefinito « aprirsi della forma » — la metamorfosi continua degli spazi, nelle *Carceri*, la gemmazione teoricamente proseguibile all'infinito dei corpi geometrici, nel *Campomarzio* — segnano senza possibilità di equivoco la fine dei precetti teorici albertiani di *concinnitas* e di *finitio*. Ma sanciscono anche il divorzio definitivo dei *segni* architettonici dai loro *significati*.

Abbiamo già visto come proprio l'ermetico contenutismo delle *Carceri* indichi come in queste ultime l'autentico significato sia tutto nella *disorganizzazione* dei frammenti formali. L'*elenco* delle variazioni geometriche contenute nel *Campomarzio* approda al medesimo risultato. L'esasperato articolarsi e deformarsi delle

---

(1) Cfr. Hylton Thomas, *The Drawings of Giovanni Battista Piranesi*, cit., p. 36 (che data il disegno piranesiano al 1743); U. Vogt-Göknil, *op. cit.*, p. 19 e p. 86, n. 7. Cfr. anche il catalogo di F. Stampfle dei disegni piranesiani conservati alla Morgan Library, e Faison Lane jr., *Rococo innovator: The protean Piranesi*, in « Art News », 1959, n. 4, pp. 45-47 e p. 56.

composizioni non corrisponde più a un'*ars combinatoria*: lo scontro delle « monadi » geometriche non è più regolato da alcuna « armonia prestabilita » (1), e, ciò che più conta, dimostra che l'unico *significato* cui quella paradossale casistica può rinviare è la pura geometria, nell'assoluto vuoto semantico che la caratterizza (2).

Non è solo la *prospettiva come forma simbolica* che la contestazione piranesiana della *finitio* porta con sé. L'affollarsi di forme teoricamente equivalenti — dato che sono tutte il risultato di teoremi intorno a un'unica tesi — rende esplicito che nel *Campomarzio* l'intento di Piranesi è di rivelare la prospettiva, « necessaria » e terrificante, di una architettura *priva di significato*, scissa da ogni sistema simbolico, da ogni « valore » esterno all'architettura stessa.

È sin troppo facile leggere in ciò l'anticipazione di quella che sarà l'*impotenza al significato* dell'età vittoriana. La « perdita del centro » è subita e sublimata dal Piranesi; accettata senza dissimularne la negatività. Il « negativo », ora, diviene l'*egoismo* e il *silenzio* della forma. L'ipotesi, presentata come « necessaria », inevitabile, è di costruire con tali materiali degradati: il recupero della libertà coincide con l'affondare nella costrizione.

Esiste un passo del *Parere su l'architettura* in cui al Piranesi sfugge un'affermazione che comprova la nostra osservazione. Dopo aver a lungo attaccato la monotonia dell'architettura « rigorista » — l'attacco è sicuramente diretto alle prime esperienze del neoclassicismo francese e inglese, e alle teorie del Laugier — Piranesi difende la libertà inventiva del Bernini e del Borromini (3), facendo

---

(1) Le relazioni fra la *Monadologia*, e, in genere, le idee estetiche di Leibniz, e la cultura figurativa barocca, sono state studiate in modo analitico nel recente saggio di ROSARIO ASSUNTO, *Un filosofo nelle capitali d'Europa. La filosofia di Leibniz tra Barocco e Rococò*, in « Storia dell'arte », 1969, n. 3, pp. 296-337.

(2) L'origine veneta e i molteplici contatti con la cultura inglese possono aiutare a collocare storicamente tale aspetto della poetica piranesiana. Come avremo modo di notare più avanti, la « segnicità » dell'architettura palladiana non sfugge al Piranesi, come è dato verificare agevolmente nelle incisioni delle *Prima Parte di Architetture*: la disponibilità assoluta dei « segni » architettonici è premessa al libero comporsi dell'*invenzione*. Non c'è quindi da stupirsi se una tradizione architettonica come quella inglese che prende le mosse dalle ricerche di Inigo Jones, potrà trovare in Piranesi uno stimolo già *interno* alle proprie tematiche: pensiamo agli Adams e a George Dance il giovane, ma, ancor più, al Soane.

(3) Cfr. G. B. PIRANESI, *Parere su l'architettura*, unito alle *Osservazioni di Giovanni Battista Piranesi sopra la Lettre de Monsieur Mariette*, ecc., Roma 1764 p. 2. Sul « Parere » si veda: R. WITTKOWER, *Piranesi's « Parere »*, cit., in cui la diversità di questo testo rispetto alla « Magnificenza », è legato alla « nuova ma-

esclamare al protagonista del suo dialogo: « [voi] biasimate [criticando la ' necessità ' del continuo rinnovamento formale] quello stesso spirito, che fu l'inventore che voi lodate, e che accortosi di non aver perciò accontentato il mondo, *si vide costretto a variare* per quel verso e a quel modo che vi dispiace » (1).

L'*inventore* cui il Piranesi fa riferimento non è altri che il mitico seguace primitivo della Natura. È il naturalismo quindi che « non accontenta il mondo »: ma ancor più significativo è che la conseguenza di tale ineliminabile « errore » iniziale è la *condanna alla continua variazione*. Al « variare » — si tratta sia del « variare » barocco che di quello piranesiano, accomunati dalle sue stesse parole in un unico « destino » — si è *costretti*. E che di « errore » iniziale si tratti, nel pensiero del Nostro, lo testimonia un passo in cui egli difende ulteriormente la sua « Magnificenza » dalle critiche del Mariette. Tutto il rigorismo che nella « Magnificenza e architettura dei romani » era stato riconosciuto come tipico della cultura etrusco-italica, viene ora giustificato con il pretesto che in quel volume era necessario dimostrare al Le Roy e ai sostenitori in genere del primato artistico greco, che i romani « ... *non potendo sanare le regole di un'architettura infetta nella radice, poiché l'avevano abbracciata, avevan tentato di mitigarle* » (2).

Non c'è passo più drammatico di quest'ultimo, nell'intera opera teorica del Piranesi. Se gli stessi fondamenti del linguaggio vengono riconosciuti precari, allora nel ritorno al loro stato originario non è da cercare alcuna « salvezza ». *Costruire* su quelle basi precarie, « infette alle radici », è un tragico « dovere »: la *variazione* si conferma una volta di più come tecnica di sopravvivenza.

---

niera » dell'architettura del Piranesi e alla sua interpretazione anticlassica dei monumenti romani dopo il 1761. (Noi abbiamo cercato di dimostrare, però, la coerenza che lega il progetto di « ampio e magnifico Collegio » alle *Carceri*, al *Campomarzio*, e alle opere successive, in parziale polemica con l'interpretazione del Wittkower). La Vogt-Göknil ha letto nel « Parere » l'origine di un atteggiamento scettico, di convalida di ogni linguaggio architettonico, connesso allo *Stilpluralismus* delle tavole annesse al « Parere » stesso e alle « Diverse maniere di ornare i camini »: cfr. U. Vogt-Göknil, « *Parere su l'architettura* » *und Piranesis Praktische Architektur-Tätigkeit*, cap. IX dell'*op. cit.*, pp. 63 e ss. V. anche E. Kaufmann, *op. cit.*, pp. 105-111; *Piranesi, Algarotti and Lodoli.* (*A Controversy in XVIII Century Venice*), cit. (saggio in cui vengono riesposte le tesi del volume precedente); L. Cochetti, *op. cit.*; Maria Grazia Messina, *Teoria dell'architettura in Giovanbattista Piranesi*, in « Controspazio », 1970, II, n. 8-9, pp. 6-10, e 1971, III, n. 6, pp. 20-28, che praticamente nulla aggiunge ai testi citati.

(1) G. B. Piranesi, *op. cit.*, p. 2.

(2) *Ibidem.*

È difficile non riferire tale scoperta piranesiana della drammaticità insita nella *costrizione al variare*, ai protagonisti dello sperimentalismo barocco. Cristoph e Kilian Ignaz Dientzenhofer, Bernardo Vittone, Johan Michael Fischer: alla luce del « Parere », le loro ricerche sull'*ars combinatoria* assumono un significato patetico, apparendo come esplosioni finali di un'esperienza che, per chiudersi definitivamente, sente il bisogno di saggiare fino al limite delle proprie possibilità l'arco delle ipotesi « verosimili », o quanto meno coerenti con le premesse della retorica barocca. Né è casuale che negli estremi risultati di tali ricerche l'*ars retorica* si annulli nella riscoperta della pura geometria o nel recupero inibito di un Classicismo testuale: pensiamo alla parrocchiale vittoniana di Villafalletto o alla chiesa di Pastiky, ma anche all'alfabeto architettonico di Carlo A. Rana, che — con la copertura dello « scherzo » grafico — enuncia la *possibilità* di un alienarsi dell'architettura nel puro segno privato di senso (1).

Alla metà del '700, dunque, e nei decenni successivi in modo acuto, la crisi semantica del linguaggio architettonico viene percepita ed espressa in modi molteplici.

La spietata *autorità* del linguaggio viene sentita in modo insofferente da chi ne scopre non solo l'arbitrarietà, ma anche l'inadeguatezza ai compiti presenti. In tal senso la « tragicità » della ricerca piranesiana acquista un senso storico, uscendo dalla mitologia delle interpretazioni in chiave esistenziale.

Nel *Parere su l'architettura* Piranesi attacca esplicitamente i principi dell'assoluta coerenza linguistica fondati sul naturalismo. Non nominati, il Blondel, il Cordemoy, il Laugier, il Lodoli, l'Algarotti, vengono contestati e posti in crisi. Nella stessa opera, in modo del tutto dissimulato, la critica piranesiana si rivolge contro se stessa: l'attacco all'architettura greca, al Le Roy, al Mariette, forse al Winckelmann, nasconde la più totale insicurezza circa l'ipotesi operativa che si fonda sul « ritorno » all'architettura italica delle origini.

Il ragionamento che Didascalo presenta al maestro rigorista è esemplare. Assumendo l'intero habitus mentale dell'avversario, egli ne rovescia completamente le conclusioni: l'obbiettivo è la dimostrazione dell'assoluta arbitrarietà del linguaggio architet-

---

(1) Carlo Andrea Rana, *L'alfabeto in prospettiva, ventuno abbozzetti, ecc. ... architettura per ricreamento*, s. d., Torino. Ma cfr. anche l'alfabeto architettonico di Johann David Steingruber, Schwabach 1773, e il recente volume, a cura del Massin, *La lettre et l'image*, Gallimard, Paris 1970.

tonico, la sua estraneità a ogni origine « naturale » (1). Il che è quanto — in sede di linguistica generale, come in sede di linguaggio architettonico — aveva già sistematicamente dimostrato il dibattito della cultura inglese del '600, o, in altra accezione, il dibattito svoltosi in modi meno espliciti nell'Académie di Colbert (2). Non è escluso che Piranesi raccogliesse gli echi di tali ricerche: è certo però che egli ne rende ambiguamente paradossali le conclusioni in sede architettonica.

Il suo Didascalo, in un capolavoro di ironia retorica, ribalta — così almeno appare a prima vista — le tesi del rigorismo naturalista. La coerenza lodoliana e laugeriana del linguaggio e della sintassi risulta demolita una volta portata alle sue estreme conseguenze.

« Dunque Grecia e Vitruvio? — chiede Didascalo rivolgendosi al suo antagonista (3) — Bene, ditemi che cosa rappresentano le colonne? Vitruvio dice, le forcelle ritte delle capanne; altri gli alberi posti per reggere il coperto. E le scavature delle colonne, che significano? Vitruvio pretende, le pieghe

---

(1) « Vorreste mandarci a stare — esclama Didascalo — in quelle capanne, dalle quali han creduto che i Greci abbiano preso forma nell'adornare la loro architettura »: con un'evidente riferimento sia al Le Roy che all'Algarotti, che aveva polemizzato con il Lodoli proprio in relazione al significato normativo della capanna primitiva. « Il sofistico siete voi — prosegue Didascalo —, che dettate all'architettura delle regole, ch'ella non ha mai avuto. Che direte se vi provo, che la severità, la ragione, e l'imitazione delle capanne sono incompatibili con l'architettura? Che l'architettura, lungi dal volere ornamenti desunti dalle parti necessarie a costruire e tener in piedi un edificio, consiste in ornamenti tutti stranieri? ».

(2) È significativo il passo del « Parere » in cui Protopiro e Didascalo convengono sul fatto che è « *l'uso che fa legge* » (anche se il primo aggiunge « *ma non l'abuso* »). L'*uso* piranesiano è del tutto affine, concettualmente, al *principe arbitraire* della bellezza architettonica che il Perrault aveva riconosciuto nell'*Autorité* e nell'*Acoûtumance*, e che il Wren aveva a sua volta chiamato *Customary Beauty*. Cfr. CLAUDE PERRAULT, *Les dix Livres d'Architecture de Vitruve*, etc., Paris 1673[1], 1684[2], p. 13, nota 12, e CHRISTOPHER WREN, *Tract I*, p. 352. Sul tema, vedi: M. TAFURI, « *Architectura artificialis* »: *Claude Perrault, sir Christopher Wren e il dibattito sul linguaggio architettonico*, in « Atti del convegno internazionale sul Barocco », Lecce, settembre 1969 (in pubblicazione). L'antinaturalismo piranesiano è totalmente accolto dagli Adams che scrivono nei loro *Works* (I, 1, pp. 6-7): « Architecture has not, like some other arts, an immediate standard in nature, to wich the artist can always refer ... In architecture, it must be formed and improved by a correct taste, and diligent study of the beauties exhibited by great masters in their production ... », fondendo così la tradizione empirica della cultura inglese con i risultati del dibattito settecentesco sul tema del *gusto*, e con l'insegnamento del Piranesi. Cfr. DAMIE STILLMAN, *Robert Adam and Piranesi*, in *Essays ... presented to Rudolf Wittkower*, cit., pp. 197-206.

(3) G. B. PIRANESI, *op. cit.*, p. 2.

delle matrone. Dunque le colonne non figurano più né forcelle, né alberi ma donne a sostenere un tetto. Or che vi pare delle scanalature? A me sembra che le colonne si debbano fare tutte lisce: mettete dunque da parte, *colonne lisce*. Le forcelle, e gli alberi si piantano in terra, e ritti. Infatti i Dori così figuravano le loro colonne. Dunque elle dovranno farsi senza basi: mettete da parte *senza basi*. Le cime degli alberi, qualora s'impiegassero a reggere i coperti, si farebbero lisce: quelle delle forcelle poi si rassomigliano a tutto quel che volete, fuor che à capitelli: se ciò non vi basta, debbono rappresentare case sode, non teste d'uomini, né di vergini, né di matrone, né panieri con foglie d'intorno, né parrucche di matrone poste in capo à panieri. Mettete da parte, *senza capitelli*. Non temete; vi sono degli altri rigoristi, che vorrebbero le *colonne lisce*, *senza basi*, *e senza capitelli* ».

Applicando — e non conta qui quanto arbitrariamente — il criterio della rigida giustificazione naturalistica e funzionalista del linguaggio architettonico, Piranesi continua la sua opera di demolizione: i criteri assunti come fondativi si ribaltano su loro stessi.

« Osserviamo le pareti di un edifizio — egli continua (1) — si di dentro, che di fuori. Queste in cima terminano con gli architravi, e col resto, che vi va sopra; e sotto questi architravi per lo più vi si dispongono delle colonne semidiametrali, o dei pilastri. Ora domando, che cosa regge il tetto dell'edificio? Se la parete, questa non ha bisogno d'architravi; se le colonne, o i pilastri, la parete, che vi fa ella? Via, Signor Protopiro, che cosa volete abbattere? le pareti o i pilastri? Non rispondete? E io distruggerò tutto. Mettete da parte, ' Edifizj senza pareti, senza colonne, senza pilastri, senza fregj, senza cornici, senza volte, senza tetti, piazza, piazza, campagna rasa ... ' ».

Campagna rasa: non altrimenti dal « puro deserto » di Malevič, dunque. Ciò che Piranesi sembra rifiutare come prospettiva terrificante è esattamente il punto di partenza delle avanguardie storiche. L'angoscia piranesiana, rivelatasi come angoscia per la presenza, ormai evidente, dell'arbitrarità delle istituzioni umane — « è l'uso che fa la legge », egli aveva affermato all'inizio del « Parere » (2) — non potrà essere vinta che *dominando* quell'arbitrarietà. Ma essa, nella seconda metà del '700, non può che apparire come il dominio dell'irrazionale. Il tentativo piranesiano di ancorarla alla storia cade al suo primo scontro con la libertà infinita che essa presuppone. L'arbitrio barocco appare così nelle sue due facce: esaltato nel « Parere » come emblema libertario, è con-

---

(1) *Ibidem*.
(2) Cfr. la nota 2 a p. 291.

dannato, nel *Campomarzio* e nel « Ragionamento apologetico », in quanto rivelazione della sua impotenza storica.

Si ottiene così un sorprendente risultato: il rigorismo è annullato, nel « Parere », solo perché insufficientemente rigoroso. Alla fine del suo ragionamento Didascalo scopre che l'assoluta presenza della Ragione a se stessa conduce al silenzio, al vuoto semantico, al nulla geometrico. Ma l'affollarsi degli oggetti intorno a molteplici centri, nel *Campomarzio*, nei molti disegni di invenzione, nelle stesse tavole che accompagnano il testo del « Parere », e l'annullamento del concetto stesso di spazio (1) conducono esattamente al medesimo risultato. Cambia solo il procedimento della dimostrazione: a un ragionamento assertivo si sostituisce un ragionamento per assurdo.

È in questo senso che — come abbiamo altrove osservato (2) — il testo del « Parere », non casualmente in forma di dialogo, costituisce una testimonianza della discussione che il Piranesi conduce continuamente con se stesso.

La qual cosa si riflette nei passi del «Parere» in cui Piranesi rivela il senso del conflitto da lui stesso vissuto ed espresso. La riduzione dell'architettura a *segno* comporta l'espropriazione delle qualità intellettuali della progettazione da parte di una nuova figura professionale, puramente *tecnica*. La profezia piranesiana tocca la questione della funzionalità del lavoro intellettuale nel campo dell'architettura, di fronte alle esigenze massificate che saranno proprie della nuova committenza borghese. In quanto prefigurazione meramente ideologica, quella di Piranesi non sfiora neppure i temi che saranno specifici del dibattito ottocentesco sul primato della tecnologia e della produzione: ma pone già, con stupefacente lucidità, la questione del dissolversi della figura professionale dell'architetto, così come era stata definita, da Brunelleschi in poi, nell'ambito della cultura umanistica.

« ... Supponiamo — egli fa dire a Didascalo —, che il Mondo, sebben è ristucco, di tutto quel che non varia di giorno in giorno, facesse alla vostra monotonia la grazia di sofferirla, l'Architettura a che sarebb'ella ridotta? *À un vil metier où l'on ne feroit que copier*, ha detto un certo Signore: Talché voi altri non solamente sareste Architetti ordinari ordinarissimi, com'io vi ho detto poc'anzi, ma da meno dè muratori. Imperocché questi dal porre in opera sempre una cosa, oltre che la imparerebbono a mente, avrebbono

---

(1) Cfr. M. CALVESI, *op. cit.*, pp. XX-XXI.
(2) M. TAFURI, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari 1970[2], pp. 40 e ss.

di più di voi altri il vantaggio del meccanismo: anzi finireste di essere architetti, imperocché i padroni, qualora volessero fabbricare sarebbero sciocchi a chiedere anche dall'architetto quel che tanto meno di spesa potrebbono avere dal muratore.

Protopiro. Sì, se l'Architettura non consistesse in altro, che nel venusto e nel maestoso.

Didascalo. Del resto non me ne parlate, sapete meglio di me, che i muratori, pè fondamenti, materiali, grossezze, e diminuzione di muri, per volger gli archi, per tutto quello insomma, che si appartiene alla consistenza di un'opera, la disputano con gli Architetti: or consideriamo allora, che le opere sarebbono tanto più semplici, e quelle di sempre ».

La riduzione del lavoro intellettuale a lavoro ripetivo astratto è già tutta prefigurata. Persino la fondamentale distinzione — enunciata un secolo e mezzo più tardi da Adolf Loos — fra architettura (il monumento e la tomba: ciò che non rientra in alcun modo nel mondo dell'esistenza quotidiana), e semplice edilizia, estranea all'universo dell'*arte*, trova un suo precedente nella pagina piranesiana.

« Gli architetti per l'ordinario si chiamano, quando uno intende di far qualche bella fabbrica: ecco quello in che oggi possiamo ben dire che consista l'Architettura. Ma quando uno non si cura d'altro, i padroni son eglino gli Architetti, e basta loro d'avere chi tiri su le mura. Tutto il restante dell'architettura, oltre l'ornato, è di sì tenue ritratto, e di tanto poca gloria per gli Architetti che pochi vi n'ha che vi si fondino.

Protopiro. Ma voi costoro stimate Architetti? E i padroni che fanno così, li lodate?

Didascalo. Su questi poi altro non vi dirò, se non che in tante e tante opere guidate dai padroni, dai muratori, o da Architetti di questa fatta, ognuno vi si è accomodato, e chiunque vede abitar le persone in codesti edifizi, invece di compatirle come mal alloggiate, talor le riprende di troppa mollezza. Sicché torniamo a noi: toglietemi la libertà di variare ognuno a suo talento negli ornamenti, vedrete aperto in pochi dì a tutti il santuario dell'Architettura; l'Architettura, conosciuta da tutti, da tutti sarà disprezzata; gli edifici col tempo si faranno alla peggio; si perderanno quelle maniere così ragionevoli, come voi li stimate, per quella medesima via per cui vorreste sostenerle; *ed a voi altri sarà tolta l'ambizione di riprendere, e di fare i singolari con quegli Architetti che non vi saranno più: disgrazia che per voi altri sarebbe la più grande di tutte.* Per riparare adunque al disordine, vi prego a stimare sì quelle vostre pretese ragionevolezze, ma a rispettare eziandio la libertà, ch'è quella che le sostiene » (1).

---

(1) Corsivi nostri.

L'accenno al dilettantismo dell'aristocrazia inglese (e, forse, di quella veneta) è esplicito. Ma ancor più esplicita è la prospettiva intravista: la morte della *professionalità* dell'architetto, l'estinzione dell'architettura come lavoro intellettuale. La riduzione dell'architettura alla segnicità geometrica non a caso si unisce, nel *Campomarzio*, al proliferare delle variazioni. Ma è già intravista, al fondo di tale percorso obbligato, la prospettiva di un ridursi dell'*invenzione* a un astratto telaio di linee, di mere figure da manuale. Il *Précis* del Durand è il limite estremo di una secolarizzazione dell'architettura profetizzata e temuta a un tempo. « La democratizzazione » del lavoro intellettuale compromette lo stesso *valore* di quel « lavoro ».

*
* *

L'*utopia* piranesiana è proprio nel rendere assoluta ed evidente tale contraddizione oggettiva: il principio di Ragione si rivela strumento capace di anticipare — al di fuori di ogni *sueño* — i mostri dell'irrazionale.

I testi delle « Osservazioni al Mariette » e del « Parere » vengono pubblicati nel 1764; nello stesso anno il Piranesi riceve l'incarico per la ristrutturazione di S. Maria del Priorato sull'Aventino. Il Körte e il Wittkower hanno definito con esattezza i momenti e le condizioni dell'intervento settecentesco nella chiesa dei Cavalieri di Malta: il secondo, in particolare, ne ha dato una corretta lettura critica, che privilegia gli aspetti settentrionali — veneti e cinquecenteschi, ma anche juvarriani — della risistemazione luministica dell'abside e del transetto, confermando, per la casistica delle variazioni sul tema dell'accoppiamento pilastro-colonna elaborate dal Piranesi, il richiamo alla tradizione manierista già sottolineato dal Körte e dal Wittkower stesso (1).

---

(1) Cfr. W. Körte, *op. cit.*, e R. Wittkower, *Piranesi as Architect*, cit. Su S. Maria del Priorato, oltre al testo agiografico e scorretto di G. Brigante Colonna, *G. B. Piranesi e la chiesa del Priorato sull'Aventino*, in « Rivista dell'Ordine di Malta », 1942, VI, n. 6, pp. 8-11, cfr. Giulio Pediconi, *Un particolare piranesiano*, in « Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura », Roma, 1956, n. 15, pp. 15 e ss. (rilievo commentato dell'altare di S. Basilio;) Renzo U. Montini, *S. Maria del Priorato sull'Aventino*, in « Capitolium », 1955, XXX, pp. 103-112; Idem, *S. Maria del Priorato*, Roma 1960; Bruno Molajoli, *Piranesi architetto*, in « Bollettino del centro A. Palladio », 1963, V, pp. 212-214 (integralmente ripreso dal saggio del Wittkower cit.); Heinrich Brauer, *G. B. Piranesi verwirklicht einen Traum. Eine Zeichnung zum St. Basilius Altar in S.ta Maria del*

Non è ancora stata posta sufficiente attenzione, però, al tema dell'inserimento dell'altare di S. Basilio nel nuovo coro: il Wittkower osserva che il suo proiettarsi verso il transetto, introdotto dai tre scalini e dalla balaustra che avanza rispetto ad esso, consegue a un voluto frazionamento della continuità spaziale dell'organismo. Secondo il Wittkower l'introduzione di tale iato rappresenta un cosciente ricorso ai modelli veneti (Palladio e Longhena: per la stessa forma dell'altare gli esempi del Redentore, del S. Giorgio maggiore e della Chiesa della Salute vengono citati dallo storico tedesco). A questa stregua, il frazionamento compiuto consegue all'intento di raggiungere un'« esperienza soggettiva dello spazio », dominata dall'immagine finale dell'altare illuminato dalla « camera di riflessione » costituita dall'abside perforata e dalla lanterna che si apre nella crociera. Ciò non senza una memoria degli artifici luministici dello Juvarra nella chiesa della Venaria reale: e del resto il luminismo dell'abside del Priorato richiama l'artificio del terzo progetto piranesiano (AB 55) per la nuova abside di S. Giovanni in Laterano (1).

L'altare di S. Basilio diviene così il protagonista dell'immagine piranesiana. Le stesse articolazioni delle membrature, l'inconsueta disposizione delle fonti di luce, l'iconografia criptica della volta, sono semplici « funzioni » complementari dell'altare. Il

---

Priorato, in « Miscellanea Bibliothecae Hertzianae », A. Schroll, München 1961, pp. 474-477.

Il Körte, nel 1933, aveva parzialmente chiarito i problemi costruttivi affrontati dal Piranesi, stabilendo la data del 1568 per la costruzione originaria della chiesa e del palazzo dei cavalieri di Malta; i restauri settecenteschi intervengono unicamente nella volta, nelle decorazioni, nell'abside e nella facciata della chiesa. Ai cinque disegni di dettaglio per tali lavori, conservati nella Pierpont Morgan Library (cfr. FELICE STAMPFLE, *An unknown Group of Drawings by Giovanni Battista Piranesi*, in « The Art Bulletin », 1948, XXX, pp. 122-141, e il catalogo successivo della stessa autrice), le indagini di James Grote van Derpool hanno permesso di aggiungere un volume di conti inedito conservato nell'Avery Library della Columbia University di New York. Il Wittkower (*op. cit.*) ha esaminato a fondo il manoscritto, relativo ai lavori del capomastro muratore Giuseppe Pelosini (2 novembre 1764 - 31 ottobre 1766), stabilendo — contro l'opinione del Körte — che anche la volta della chiesa rimane quella cinquecentesca, a meno della decorazione e del tetto, restaurato per ragioni tecniche.

(1) Cfr. MANFRED F. FISCHER, *Die Umbaupläne des G. B. Piranesi für den Chor von S. Giovanni in Laterano*, in « Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst », 1968, XIX, pp. 207-228. (I progetti piranesiani erano stati segnalati da F. STAMPFLE, nei saggi cit.).

quale si presenta come una sommatoria di elementi disposti in una successione alogica: la mensa, il dossale, il tronco di piramide del sarcofago a pianta ovale che ne costituisce il coronamento, il medaglione centrale sopra il ciborio, il globo con il gruppo statuario del volo del santo inserito nella piramide, si ricompongono solo come immagine labirintica, non a caso immersa in una luce ambigua (controluce rispetto all'abside e colpita dalla luce proveniente dall'alto). Di nuovo l'architettura piranesiana sembra scomporsi nelle sue linee fondamentali. La logica delle variazioni — si veda la casistica delle membrature del transetto e dell'abside e il loro mutuo comporsi — e la logica della sommatoria: la struttura dell'altare, studiato nelle sue interne articolazioni nel disegno della Kunstbibliothek di Berlino (1), dimostra che alle sue ambigue interpolazioni presiede una *logica della decomposizione*.

Ma, esattamente come il « Parere », l'altare del Priorato, oggetto isolato e pertanto leggibile come tale, non è altro che un meccanismo dialettico, che ostenta la sua duplicità.

È il retro dell'altare che la luce proveniente dall'abside illumina direttamente, accentuandone l'allucinato geometrismo. All'accavallarsi delle immagini nella fronte rivolta verso l'ingresso, verso la comunità dei fedeli, corrisponde sul retro l'impressionante astrazione dei puri volumi geometrici della sfera e del solido a struttura complessa che l'abbraccia.

In quanto *faccia nascosta* dell'altare, in quanto aspetto dissimulato, tutto da *scoprire*, in contrasto con l'esibizione trionfale delle immagini del *recto*, il *verso* dell'altare del Priorato rivela per intero l'interna dialettica dell'utopia piranesiana. Ciò che è dato come *evidente*, come immediata sollecitazione visiva da un punto di vista *comune*, si ripresenta depurato, reso pura struttura intellettuale, nel suo rovescio, nel suo lato *nascosto* (raggiungibile solo con un atto deliberato, compiuto da chi si rifiuti di farsi ingannare dall'aspetto « comune » ed « evidente » delle cose).

Nessun'altra opera piranesiana riesce, come l'altare della chiesa dei cavalieri di Malta, a rendere così violentemente esplicita l'essenza ultima della sua ricerca teorica. Ciò che le due facce, *insieme*, dell'altare di S. Basilio rendono brutalmente evidente è la scoperta dell'effettualità del *principio di contraddizione*. Si può

---

(1) Berlin, Kunstbibliothek, NI. 6331/3440 f. (1764 c), pubblicato in A. Hyatt Mayor, *G. B. Piranesi*, New York 1952, n. 92. Cfr. anche H. Brauer, *op. cit.*

quindi tranquillamente affermare che la sfera ermeticamente inserita nel muto colloquio dei solidi geometrici, emergente dall'altare, è il termine ultimo, di continuo sfuggito e temuto, dell'utopia piranesiana. Il *vuoto* assoluto, il silenzio delle « cose sole », l'affermazione tautologica del *segno* puro, rivolto unicamente a se stesso: avevamo intravisto nel *Campomarzio* la dimostrazione per assurdo di tale necessario nullificarsi del « significato ». Nella chiesa del Priorato a quel vuoto semantico non si allude più. Qui esso è finalmente enunciato come tale, in tutta la sua terrificante nudità: l'autentico *orrido* piranesiano è qui, non nelle metafore ancora ambigue delle *Carceri*.

E proprio perché Piranesi deve dimostrare che il *silenzio dell'architettura*, la riduzione a zero dei suoi attributi simbolici e comunicativi, è conseguenza *inevitabile* della « costrizione » alla variazione — è il tema del « Parere », ancora una volta — le due facce dell'altare non sono scindibili fra loro. La distruzione dell'universo simbolico va ancora strettamente correlata all'ultimo, patetico trionfo dell'allegoria, che si dispiega nel lato rivolto ai fedeli. Tanto, che se l'altare piranesiano contiene ancora un residuo simbolico, questo non *significa* altro che l'annuncio del vuoto semantico che *deve* conseguire alla desacralizzazione dell'universo artistico. Quando Ledoux, Boullée, Sobre o Vaudoyer, isoleranno in sé il silenzio geometrico piranesiano, si sentiranno obbligati a sostituire all'antica simbologia della trascendenza una simbologia dell'*uomo* fatto sacro a se stesso.

Siamo ora in grado di interpretare correttamente il passo del « Parere » in cui il Piranesi sembra recuperare in pieno il principio barocco dell'*unità nel molteplice*:

« ... mostratemi de' disegni fatti da qualsivoglia rigorista — conclude Didascalo dopo aver portato a termine la sua polemica antinaturalistica e antivitruviana (1) —, da chiunque si crede d'aver conceputo un progetto dè più maravigliosi per far un'opera; e se non sarà più sciocco di chi opera da libero mio danno, più sciocco sì; imperciocché potrà idearsi un edificio senza irregolarità; quando quattro pali ritti con un coperto sovrapostovi, che sono tutto il prototipo dell'architettura, potran sussistere interi ed uniti nell'atto medesimo che saran dimezzati, distratti e disposti per mille versi; insomma quando il semplice sarà un composto, e l'uno sarà quella moltitudine che si vuole ».

---

(1) G. B. Piranesi, *Parere*, cit.

Il « semplice » *equivale* quindi al composto e la « moltitudine » che concorre all'uno è « *quella che si vuole* ». Non si potrebbe enunciare più chiaramente che l'*uno* di cui qui si tratta non ha più nulla a che fare con la *con-sonantia* universale della Monadologia leibniziana, né, tanto meno, con l'armonia cosmica del panpsichismo umanistico. (Tanto, che il tentativo di riallacciare la posizione piranesiana alla tradizione ermetica e massonica, compiuto dal Calvesi, lascia molti dubbi, non solo per la labilità delle prove addotte, ma anche per il significato assai più radicale che la scoperta piranesiana del Negativo, dell'inerenza della Contraddizione al reale, assume nei confronti del generico appello alla fratellanza e alla giustizia neoermetica e rosacrociana della Massoneria) (1).

---

(1) L'ipotesi avanzata dal Calvesi, di un'appartenenza del Piranesi a un circolo ermetico-massonico di origine inglese, non ci trova del tutto consenzienti: non perché non esistano tracce di simbologia ermetica in opere piranesiane, ma perché l'uso che egli fa di tali motivi simbolici va inquadrato nell'ambito della dialettica che abbiamo tentato di chiarire. Certo, in vario modo legati a sette rosacrociane e massoniche sono molti eredi della lezione piranesiana. Il Lequeu, che scrive sul disegno della propria tomba « *Sepulchre de l'auteur, frère de Jesua; il a porté sa Croix toute sa vie* », in mezzo a una massa d'emblemi massonici, e che persino in un progetto per l'altare di S. Sulpice adopera una simbologia rosacrociana, non perde alcuna occasione, però, per lanciare ironiche invettive alla Massoneria; progetti per logge e arredi massonici sono in quantità fra i disegni originali del Soane al Soane Museum di Londra; lo stesso Ledoux, nel suo volume, sembra variamente influenzato dalle ideologie della Massoneria francese. Per Piranesi va osservato che, se alcuni elementi generici di quelle ideologie possono essere stati da lui filtrate — la decorazione del « Caffè degli Inglesi » doveva dare all'ambiente un aspetto accentuatamente esoterico — il valore della sua utopia non risiede certo nei vaghi propositi di fratellanza e di aristocratico *gradus ad Parnasum* elitario e privato, cui si riduce, in gran parte, il contributo ideologico massone, bene illustrato nell'enciclopedica opera di RENÉ LE FORESTIER, *La franc-maçonerie templière et occultiste*, publié pour Antoine Faivre, introduction d'Alec Mellor, ed. Nauwelaerte, Louvain, e Aubier, Paris 1970. (Ma cfr. anche, per la massoneria romana: WILLIAM HOGHAN, *The Jacobite lodge at Rome, 1753-1757*, 1910, cit. nell'opera precedente). Per ciò che riguarda l'insistenza del Piranesi sull'arte egiziana, ci sembra che le ipotesi del Calvesi risultino già contestate dal saggio del WITTKOWER, *Piranesi e il gusto egiziano*, cit. che osserva come già nel 1741 William Warberton ironizzi l'egittologia ermetica di A. Kircher, e come il Piranesi aderisca piuttosto al clima dello storicismo scientifico basato sul distacco archeologico, introdotto già dall'*Entwurff* di Fischer von Erlach. (Cfr. anche, sul tema: NIKOLAUS PEVSNER, *The Egyptian Revival*, ora in *Studies in Art, Architecture and Design*, Thames and Hudson, London 1968, vol. I).

La sopravvivenza di una egittologia mistico-ermetica nelle società segrete va di conseguenza vista come fenomeno di retroguardia e reazionario, non di avanguardia.

Il passo successivo alla riduzione dello spazio a un groviglio di *cose* che si chiedono scambievolmente il loro significato in un colloquio impossibile, è quello della sperimentazione esercitata sulla pura superficie, nella dimensione che Piranesi stesso chiama della « piccola architettura » (1).

Nelle « Diverse maniere d'ornare i camini » (1769), come già nella facciata e nel muro di cinta della chiesetta sull'Aventino e in alcuni studi di invenzione, l'indagine critica sui residui semantici di un linguaggio architettonico ridotto a pura decorazione (ma è questa la logica conseguenza della distruzione senza appello della strutturalità dello spazio, compiuto nel *Campomarzio* e nelle tavole del « Parere »), giunge a conclusioni non più rassicuranti di quelle ottenute nei tentativi a grande dimensione.

È però significativo che nel « Ragionamento apologetico » che accompagna le « Diverse maniere », la tecnica del *bricolage* venga enunciata come tale, e subito dopo giustificata con uno dei più ambigui discorsi teorici piranesiani.

« Si dirà per esempio — scrive Piranesi (2) — che di troppi ornamenti ho caricato questi miei disegni; dispiacerà ad altri, che per ornar gabinetti,

---

(1) G. B. Piranesi, *Ragionamento apologetico in difesa dell'Architettura Egizia e Toscana*, annessa alle *Diverse maniere d'adornare i camini ed ogni altra parte degli edifizi*, Roma 1769, lettera dedicatoria. È interessante notare come in quest'opera il Piranesi, oltre a spezzare una lancia anche a favore dell'arte cinese (p. 10), riintroduca un vago naturalismo come origine di forme decorative particolarmente bizzarre, confrontando fossili marini e conchiglie con motivi decorativi antichi. A proposito dei geroglifici egli osserva: « Noi veggiamo in alcune pietre, certi ordini orizzontali l'un sotto l'altro divisi per mezzo da tanti listelli, e ne cui scompartimenti si vede un filare di bottoni, or tante sbarre puntute e incavate. Questi per mio avviso non erano certamente simboli, ma sivvero puri ornamenti di quelle pietre le quali più all'architettura dovevano appartenersi che a qualunque altra cosa ». (*Ibidem*, p. 10). Si osservi che, dopo avere affermato che « ... la molteplicità degli ornamenti non è viziosa per rapporto alle opere, a cui serve di decorazione [ma] ... per rapporto al carattere e alle maniere, che si pretendono imitare », e che « ogni nazione ha le sue proprie [maniere] dalle quali non è lecito allontanarsi », Piranesi propone subito dopo la sua teoria della *contaminatio*, contraddicendo le conclusioni delle sue riflessioni teoriche.

(2) G. B. Piranesi, *Ragionamento apologetico, ecc.*, cit., pp. 3-4. La citazione del passo di Montesquieu e le osservazioni piranesiane a esso relative si trovano già nel *Parere*. Nel *Ragionamento apologetico*, Piranesi riferisce l'intero orientamento espresso nelle incisioni dei *Diversi Camini* al gusto e alle intenzioni di monsignor Rezzonico, cui il volume è dedicato. « Ho ravvisato — egli scrive — [nell'approvazione alla mia opera] o Signore, che poco contento delle moderne maniere di abbellire le opere architettoniche avreste anzi voluto, che i nostri

ove aver dee sol luogo il leggiadro, il delicato, il morbido, abbia adoperate maniere Egizie ed Etrusche, cioè secondo il comun pensare, maniere ardite, risentite e aspre ... A certi genj dunque, che la povertà delle loro idee, rende più del dovere amanti della semplicità, sembrerà forse, che di troppi ornamenti vadino carichi questi miei disegni, e mi si tornerà a rinfacciare il detto di Montesquieu, che *un edifizio carico d'ornamenti è un enimma per gli occhi, come un poema confuso lo è per la mente*, ed io torno a ripetere, che sono quanto il Montesquieu, e quant'altri nemico degli enimmi, e della confusione, e che disapprovo al par di chi che sia la molteplicità degli ornamenti ».

Di nuovo il Piranesi dissimula le sue vere intenzioni. È però interessante rilevare il suo insistere sul valore della chiarezza della percezione e della « convenienza » degli apparati decorativi. E si può persino, al limite, credere alla sua sincerità, nel caso specifico: lui stesso vive la crisi dell'Armonia classicista come una « perdita » dolorosa quanto irreversibile. Ciò che egli sente di dover giustificare, quindi, è proprio la sua intuizione dell'*inevitabilità del disordine*, usando equivocamente argomenti inadeguati.

Architetti nelle loro opere non le greche maniere usassero soltanto, ma le Egizie altresì e l'Etrusche, e con saggio, e avveduto temperamento, prendessero da costoro monumenti, quanto essi ci presentano di vago, e di bello. Saggio e nobile pensiero, se altro mai! Così infatti fecero i Romani, che dopo aver usata per più secoli l'etrusca architettura, adottarono poi anche la greca; e l'una e l'altra unirono insieme ... » (*op. cit.*, dedica). « Tanta delicatezza di gusto — continua Piranesi — tanta finezza di discernimento, doveva come è successo in fatti, disgustarvi delle etoriclite maniere introdotte nella moderna architettura, e dovea farvi desiderare, che abbandonata una volta questa strada, ci rivolgessimo a batter quella, che batterono gli antichi, sia Romani, che Greci, e che tanto ammiriamo nè loro monumenti ». In tutta la lettera dedicatoria, Piranesi si mostra polemico nei confronti della *eteroclite maniere* della *moderna architettura*: una critica al Barocco che, dopo la rivalutazione del Bernini e del Borromini fatta da Didascalo nel « Parere », può sembrare contraddittoria solo a chi non afferri la costante compresenza di affermazione e negazione in Piranesi. Non a caso proprio nelle *Diverse maniere* appaiono disegni di tavoli e portantine di pura impostazione *rocaille*. Sul *Ragionamento apologetico* cfr. R. WITTKOWER, *Piranesi e il gusto egiziano*, cit.; EUGENIO DI CASTRO, *G. B. Piranesi e i mobili del Settecento italiano*, in « L'Urbe », 1961, XXIV, n. 2, pp. 23-28 (commento ai disegni di mobili per lord Exeter e per il cardinale Rezzonico); FRANCIS J. B. WATSON, *A Side Table by Piranesi, a masterpiece of neoclassic furniture*, in « The Minneapolis Institute of Arts Bulletin », 1965, vol. LIV, pp. 19-29, in cui oltre ai camini per Thomas Hope (oggi al Rijksmuseum) e per la Burleigh House, viene segnalata la presenza del tavolo per il cardinal Rezzonico (tav. 54 delle *Diverse maniere*), nella collezione del Minneapolis Institute of Arts, e di un disegno preparatorio inedito, a esso relativo, al Victoria and Albert Museum di Londra. (Cfr. anche, in appendice al saggio di FR. WATSON, la nota di ANTHONY M. CLARK, *Brief Biography of Cardinal Giovanni Battista Rezzonico*, pp. 30-31).

« Ma quale molteplicità? — egli si chiede (1) — Quella, che per mancanza d'ordine, e di disposizione ingombra l'occhio; e lo confonde. S'inganna chi si sia a credere che la molteplicità degli ornamenti sia quella, che offende l'occhio; e lo confonde: come ingannato andrebbe, chi la confusione, e lo stordimento nell'orecchio in un cattivo concerto attribuir volesse alla molteplicità delle voci, e degli strumenti; e non all'ignoranza, o di chi non seppe farne la giusta distribuzione, o di chi non seppe eseguirla. Così, e non altrimenti, quello da cui resta offeso l'occhio, e confuso in un'opera architettonica è il non sapersi quel *alto*, e quel *basso*, per cui nella natura, così nelle arti, si costituisce fra gli ornamenti, una certa varietà di gradi, e preminenze di più, e meno degno, onde altri fanno la figura di principe, ed altri servono di accompagnamento ».

Il ricorso al naturalismo, alla polifonia, al culto della gerarchia, è stupefacente. Piranesi sembra voler enumerare, a sostegno della propria architettura, esattamente i valori e gli strumenti di lavoro che quell'architettura mette spietatamente in crisi. Nessuna meraviglia, quindi, che per giustificare ulteriormente l'audacia dei suoi Camini, egli si appelli all'autorità degli « antichi »:

« Nò un artefice, che vuol farsi credito, e nome, non dee contentarsi di essere un fedele copista degli antichi, ma sù le costoro opere studiando mostrar dee altresì un genio inventore, e quasi dissi creatore; e il Greco, e l'Etrusco, e l'Egiziano con saviezza combinando insieme, aprir si dee l'ardito al ritrovamento di nuovi ornamenti, e di nuovi modi. Non è l'umano ingegno sì corto e limitato, che dar non possa all'opere di architettura nuovi abbellimenti, e nuovi garbi, qualora si voglia ad uno studio tanto attento, e profondo della natura accoppiare quello altresì degli antichi monumenti » (2).

---

(1) G. B. Piranesi, *Ragionamento*, cit., pp. 4-5.

(2) *Ibidem*, p. 33. Nel passo citato torna a farsi evidente l'oscillazione piranesiana fra l'aspirazione all'inedito e l'aderenza a leggi provate storicamente. « Pretendo di far vedere — egli aveva scritto nelle prime pagine del *Ragionamento* (p. 2) — che dalle medaglie dè Cammei, degli intagli, delle statue, dè bassi rilievi, delle pitture, e di altri si fatte antichità, non solo servirsi si ponno i critici, e i dotti pè loro studj, ma gli artefici altresì pè loro lavori, unendo in questi con arte, e maestria, quanto in quelli si ammira, e si encomia. Chi è alcun poco introdotto nello studio dell'antichità ben vede qual largo campo io abbia con ciò aperto all'industria de nostri artefici ... L'Architettura condotta dà nostri migliori al più alto punto di perfezione sono già parecchi anni, che sembra piegare verso la sua declinazione, e ritrarre a quel barbaro, ove fu tratta. Quanta irregolarità nelle colonne, negli architravi, ne toli, nelle cupole, e sopra tutto quante stravaganze negli ornamenti! Si direbbe, che si adornano le opere architettoniche per deformarle, anziché per abbellirle. Sò che in questo ha più parte talora il capriccio dè Padroni,

Lo storicismo si rovescia puntualmente nel suo contrario. Quanto più l'interesse archeologico si estende a campi inesplorati, tanto più cade ogni illusione circa la possibilità di estrarre da esso principi di valore. La *mescolanza* piranesiana, enunciata nel « Discorso apologetico » ed esemplificata nei *bricolages* delle sue composizioni o nelle decorazioni murali per il Caffè degli Inglesi, completa l'operazione iniziata con le *Carceri*, proseguita nel *Campomarzio* e nelle tavole che accompagnano il « Parere », e sfociata nella realizzazione in quel « manifesto » teorico per eccellenza che è l'altare di S. Maria del Priorato.

Lo spazio distrutto lascia il posto alle « cose »: queste si presentano mute, in tutto l'ermetismo del loro vuoto oggettuale. Al retro dell'altare di S. Basilio risponde, nelle « Antichità romane », nelle « Antichità di Cora », nella « Dimostrazione dell'emissario del Lago di Albano », nelle stesse « Vedute di Roma », l'isolamento degli *oggetti* architettonici o — come nella tav. XXIXI del II tomo delle « Antichità romane », nella « pianta del Sepolcro di Alessandro Severo, nella « caverna sepolcrale ... dirimpetto la chiesa di S. Sebastiano », nello « spaccato della piramide di Caio Cestio », o in quello del ponte Fabrizio, che citiamo a puro titolo di esempio — il congelamento polemico della loro struttura geometrica. Ma va valutato anche il processo di ingigantimento di alcuni particolari architettonici, di accessori o di strumenti di lavoro, che, estratti dal loro contesto si atteggiano spesso, nelle incisioni piranesiane, a surrealistici *objets trouvés* (1).

Nelle *Diverse maniere d'ornare i camini* Piranesi rivolge la sua critica esattamente contro l'ermetica oggettualità cui egli stesso ha costretto le « cose » (e persino l'antichità, ridotta a « cosa »). Il *deserto del significato*, una volta di più, deve essere filtrato e vagliato attraverso un'ulteriore esperienza storicistica. L'architettura etrusca e quella egizia si ripresentano come fonti di una costruttività primigenia: ad essa si potrà ricorrere solo per contestarne di nuovo l'assolutezza linguistica.

---

che fabbricano, che degli architetti, che formano il disegno ... ». La polemica contro la licenza, e l'aspirazione alla libertà dell'immaginazione, richiamano di nuovo i temi del circolo giansenista del cardinal Neri-Corsini e di monsignor Bottari: la libertà *nel* rigore è in tal senso uno dei postulati dell'utopia piranesiana.

(1) Cfr. su alcuni aspetti relativi a tale tematica, M. Praz, *Classicismo rivoluzionario*, in *Gusto neoclassico*, ESI, Napoli 1959², pp. 97 e ss., per quanto le osservazioni ivi contenute insistano sulla solita letteraria connessione delle incisioni piranesiane al gusto del Walpole e del « romanzo nero ».

La distribuzione del linguaggio trova così un suo compimento. Le tavole dei *Camini* sono il frutto di un'esperienza di riduzione a zero della costruttività architettonica, che solo la sadica ironia di un Lequeu riuscirà a cogliere nella sua portata « negativa ». La ricchezza delle fonti e il culto della *contaminatio*, si compongono con il rifiuto di rendere *presenti* le stesse fonti storiche studiate: il *bricolage*, lo sappiamo bene, è la più caustica forma di antistoricismo. In tale ambito tutto è ormai permesso e tutto è recuperabile. L'esperienza soggettiva che *rifonda* la storia con la sua ricerca è costretta a ripercorrere quella storia come in un labirinto senza uscite. Il dedalo metastorico delle *Carceri* tenta di razionalizzarsi nelle incisioni delle « Diverse maniere »: il pluralismo linguistico si esibisce allo stato puro, sfociando in uno scetticismo demolitorio che giunge a recuperare suggestioni rococò accanto ai più arditi *collages* etrusco-egizi-romani. *La perdita del senso*, della sua univocità, si esplicita interamente: la negatività piranesiana percorre in anticipo la dissoluzione ottocentesca dell'architettura.

Piranesi riconosce così la presenza della Contraddizione come realtà assoluta. E non ci si chieda di *quale* contraddizione: gli strumenti del suo lavoro escludono una tale specificazione, raggiungendo livelli di astrazione che permettono ogni generalizzazione. La grandezza della sua utopia negativa è nel suo rifiutarsi a fondare, dopo tale scoperta, concrete possibilità alternative.

Le *Carceri*, il *Campomarzio*, i *Camini*, *fondano* piuttosto la coscienza, drammatica ma proprio per questo « virilmente » accettata, dell'inerenza del Negativo al divenire. Il dissolversi della Forma e il vuoto dei significati sono quindi presentazione del Negativo come tale. Il costruirsi di un'*utopia della Forma dissolta* — quello che è stato ingenuamente chiamato l'eclettismo piranesiano — costituisce il recupero di quel Negativo, il tentativo di utilizzarlo.

Nell'ambiguità e nella specificità dei suoi strumenti di lavoro — d'altronde liberamente scelti — Piranesi può così apparire come un critico delle ipotesi illuministe in formazione: scavalcandone la segreta aspirazione alla fondazione di una sintesi puramente ideale, il loro tendere a un'ipostasi della Ragione, egli vive fino in fondo la propria intuizione. La sua critica rimane non a caso nella sfera della pura « possibilità ».

L'impossibilità dell'azione — dell'architettura come « manufatto » — è quindi intrinseca alla scoperta piranesiana dell'assoluta

« solitudine » che circonda il soggetto che riconosca l'ineffettualità del proprio agire. Tanto, che il valore di anticipazione che può essere individuato nella sua opera è il suo fondare quella che sarà l'etica, tutta borghese, del divenire dialettico dell'arte di avanguardia: di quell'arte — sono parole di Fautrier (1) — che « può solo distruggersi » e che « solo distruggendosi può rinnovarsi continuamente ».

(1) Jean Fautrier in *Teorie della pittura contemporanea*, a cura di Jürgen Claus, ed. it. Il saggiatore, Milano 1967, p. 314.

Fig. 1. – G. B. Piranesi. Carceri. Tav. IX. (2° stadio, 1761).

Fig. 2. – G. B. Piranesi. Carceri. Tav. XIV.

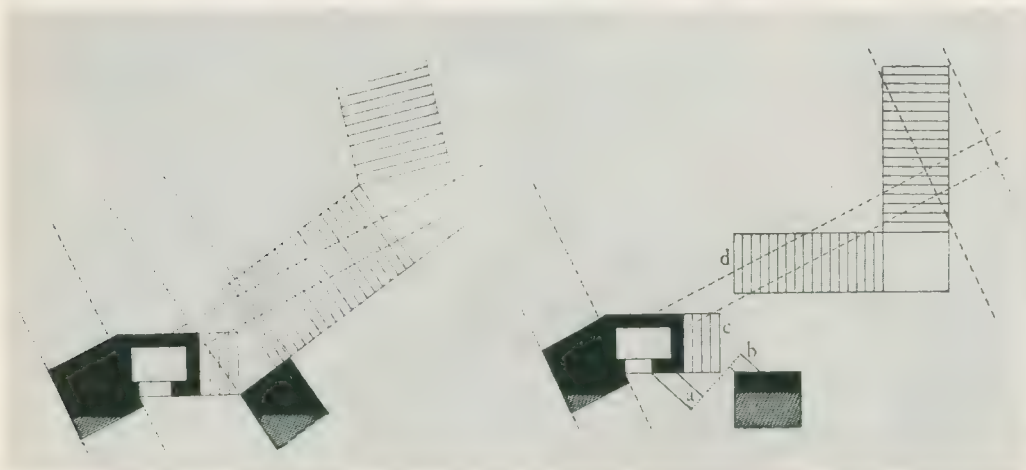



Fig. 3. – G. B. Piranesi. Carceri. Tav. I. Restituzione prospettica della planimetria. (Da: U. Vogt-Göknil). A sinistra, pianta dell'incisione nella prima edizione; a destra, della seconda edizione.

Fig. 6. – G. B. Piranesi. Carceri. Tav. II.

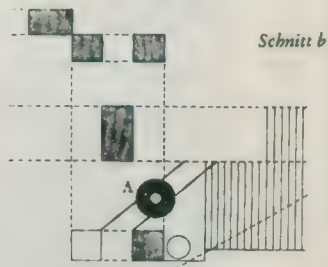
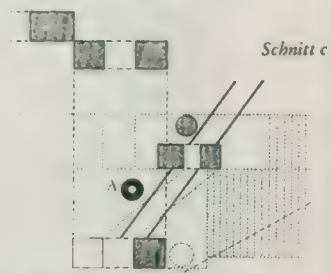
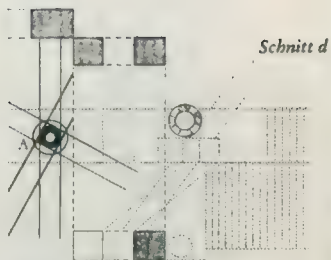
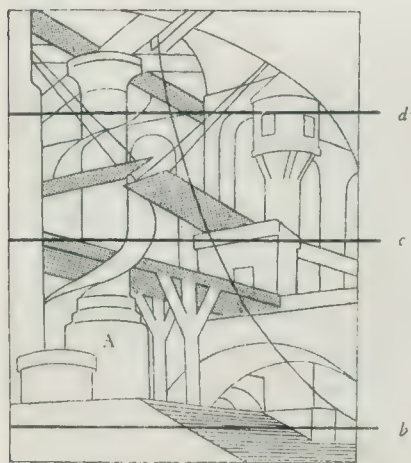



Fig. 5. – Restituzione prospettica della Tav. VII delle Carceri: piante ai tre livelli b, c, d.

Fig. 4. – G. B. Piranesi. Carceri. Tav. VII.

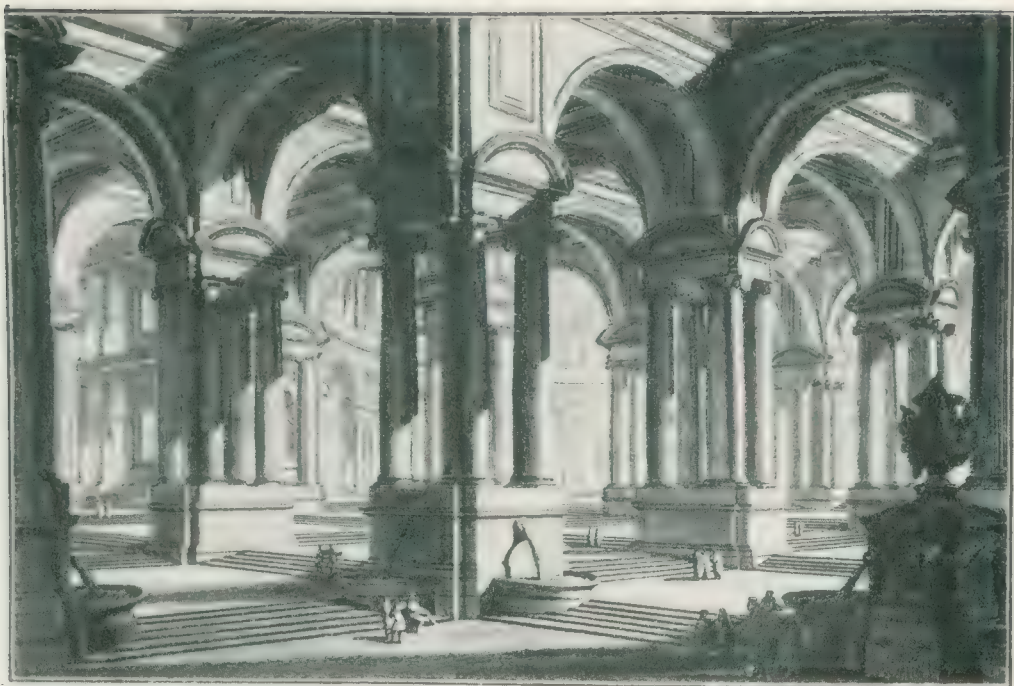



Fig. 7. – G. B. Piranesi. « Progetto di tempio antico ... alla maniera di quelli che si fabbricavano in onore della Dea Vesta ». Dalla *Prima parte di Architetture* (1743).

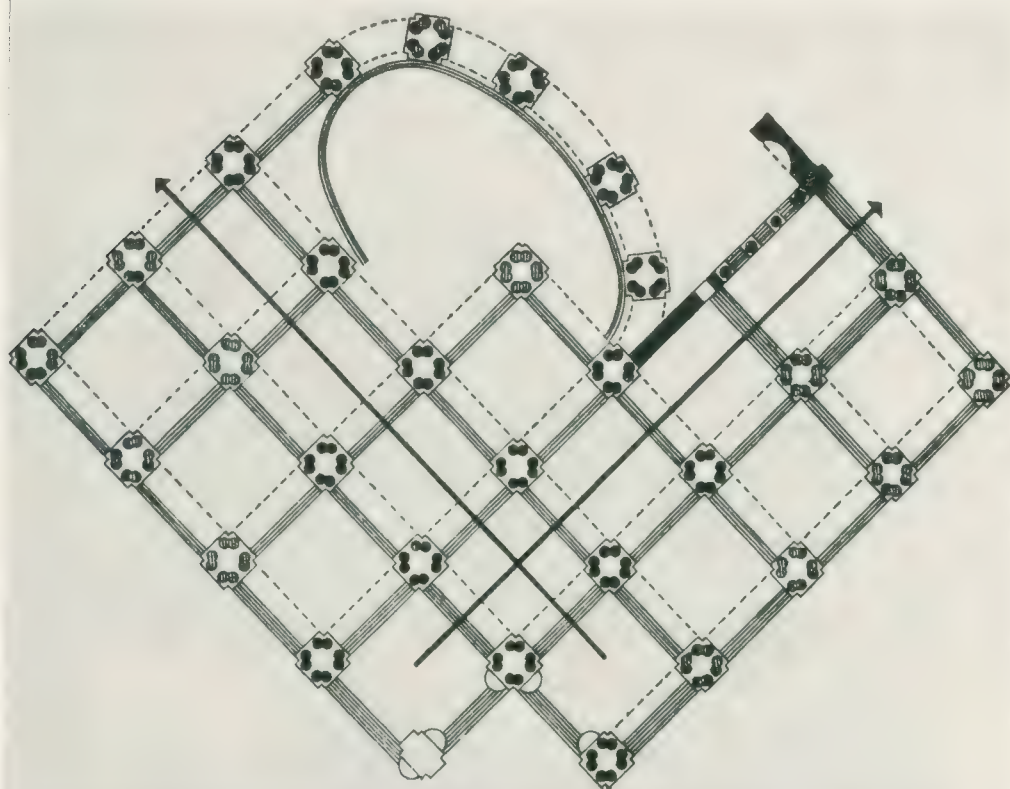



Fig. 8. – Restituzione prospettica della figura precedente.

Fig. 9. – G. B. Piranesi. Fantasia architettonica. Cambridge. Harvard University. Fogg Art Museum. N. I. 1945-10 (1755 c.).

Fig. 10. – G. B. Piranesi. « Pianta di ampio e magnifico collegio ». Dall'edizione 1750 delle *Opere varie di Architettura*.

Fig. 11. – G. B. Piranesi. Pianta del « Campo Marzio ».

Fig. 12. – G. B. Piranesi. Pianta del « Campo Marzio ».

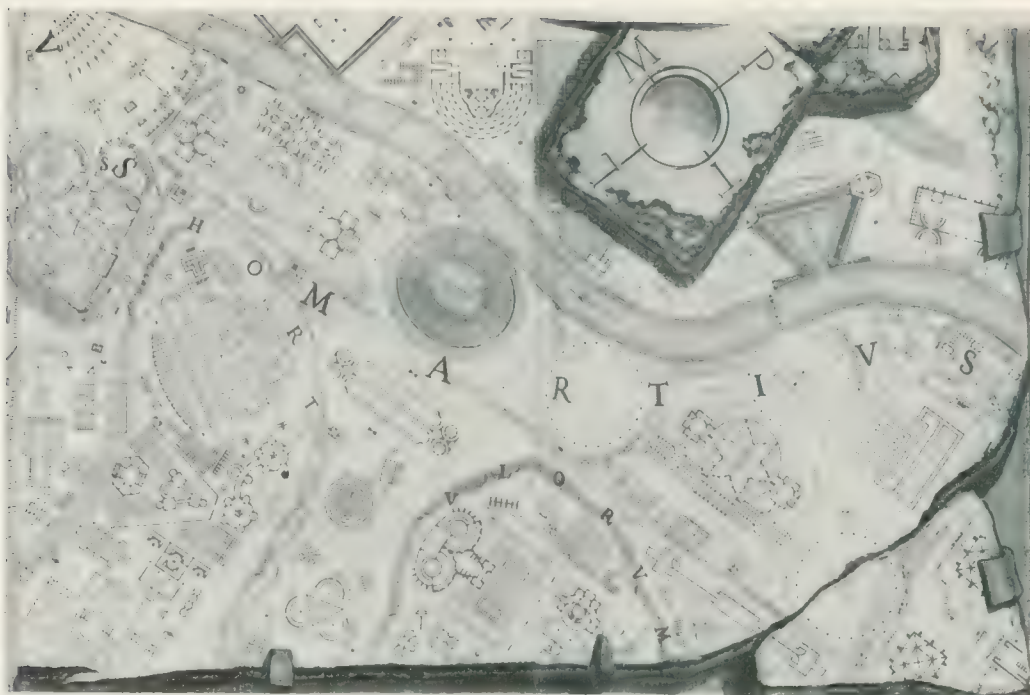



Fig. 13. - G. B. Piranesi. Pianta del « Campo Marzio ».

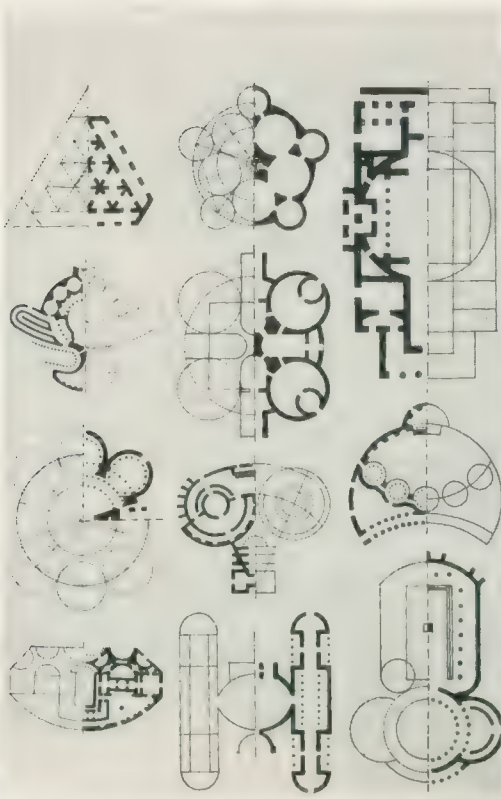



Fig. 14. – Schemi planimetrici di organismi piranesiani inseriti nel « Campo Marzio ». (Dal Fasolo).

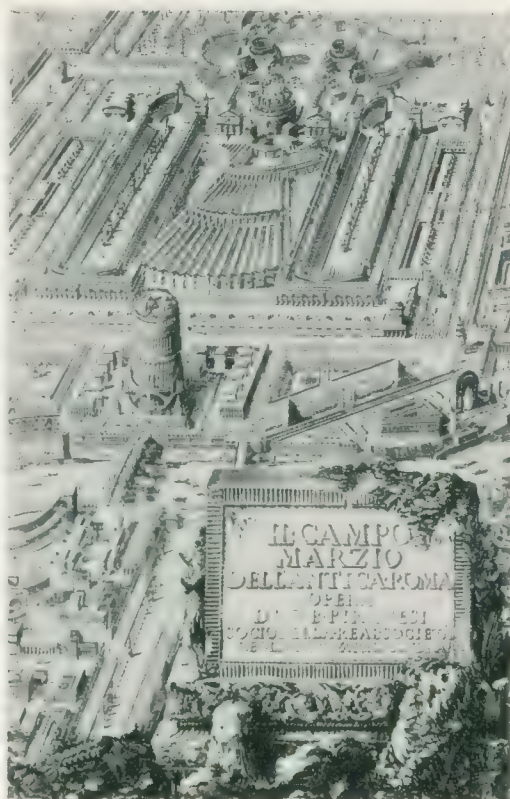



Fig. 15. – G. B. Piranesi. Veduta prospettica della Mole di Adriano, del Criptoportico, e dei due stadi adiacenti. (Dal « Campo Marzio »).

Fig. 16. – G. B. Piranesi. Studio per l'altare di S. Basilio in S. Maria del Priorato a Roma (1764 c.). Berlino, Kunstbibliothek. N. I. 6331/3440.

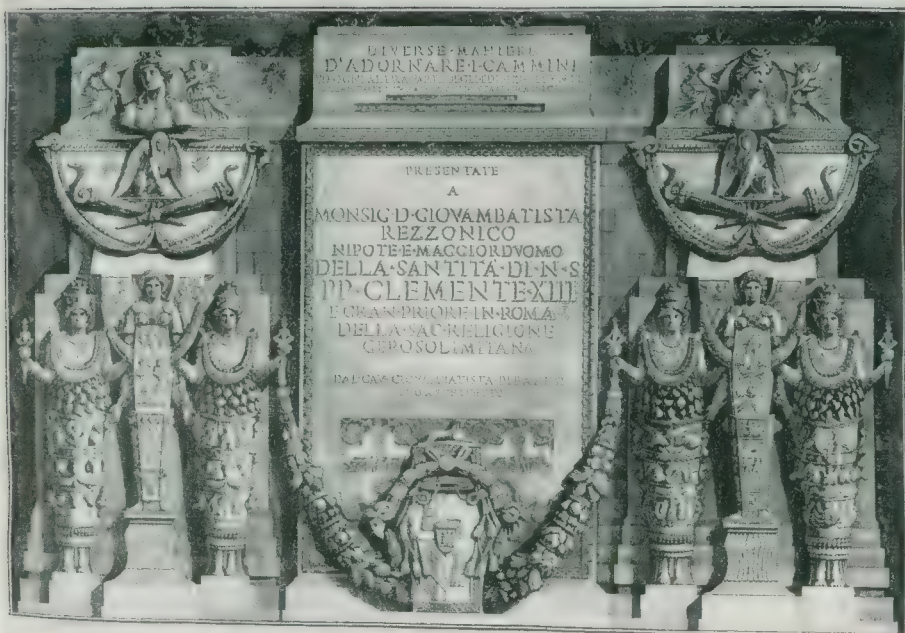



Fig. 17. – G. B. Piranesi. Frontespizio delle *Diverse maniere d'ornare i camini.*

Fig. 18. – G. B. Piranesi. Sezione del Caffè Greco a Roma.

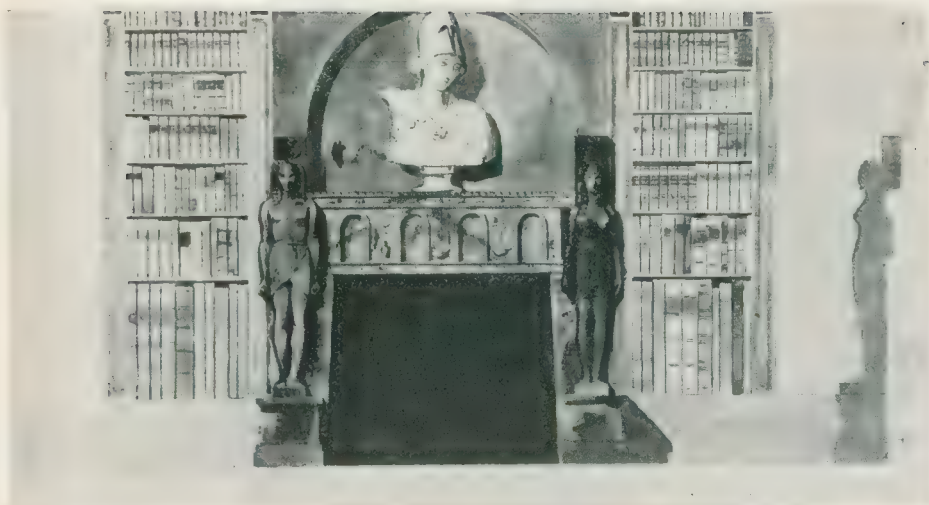



Fig. 19. – George Dance jr. Studio per la Gallery Chimney-Piece, Landsdowne-House, Londra (1792-94 c.). Londra, Sir John Soane's Museum.

Fig. 20. – G. B. Piranesi. Disegno preparatorio per la Tav. VI delle *Osservazioni ... sulla lettera del Mariette* (1760-65 c.). Berlino, Kunstbibliothek. N. I. 135/3940.

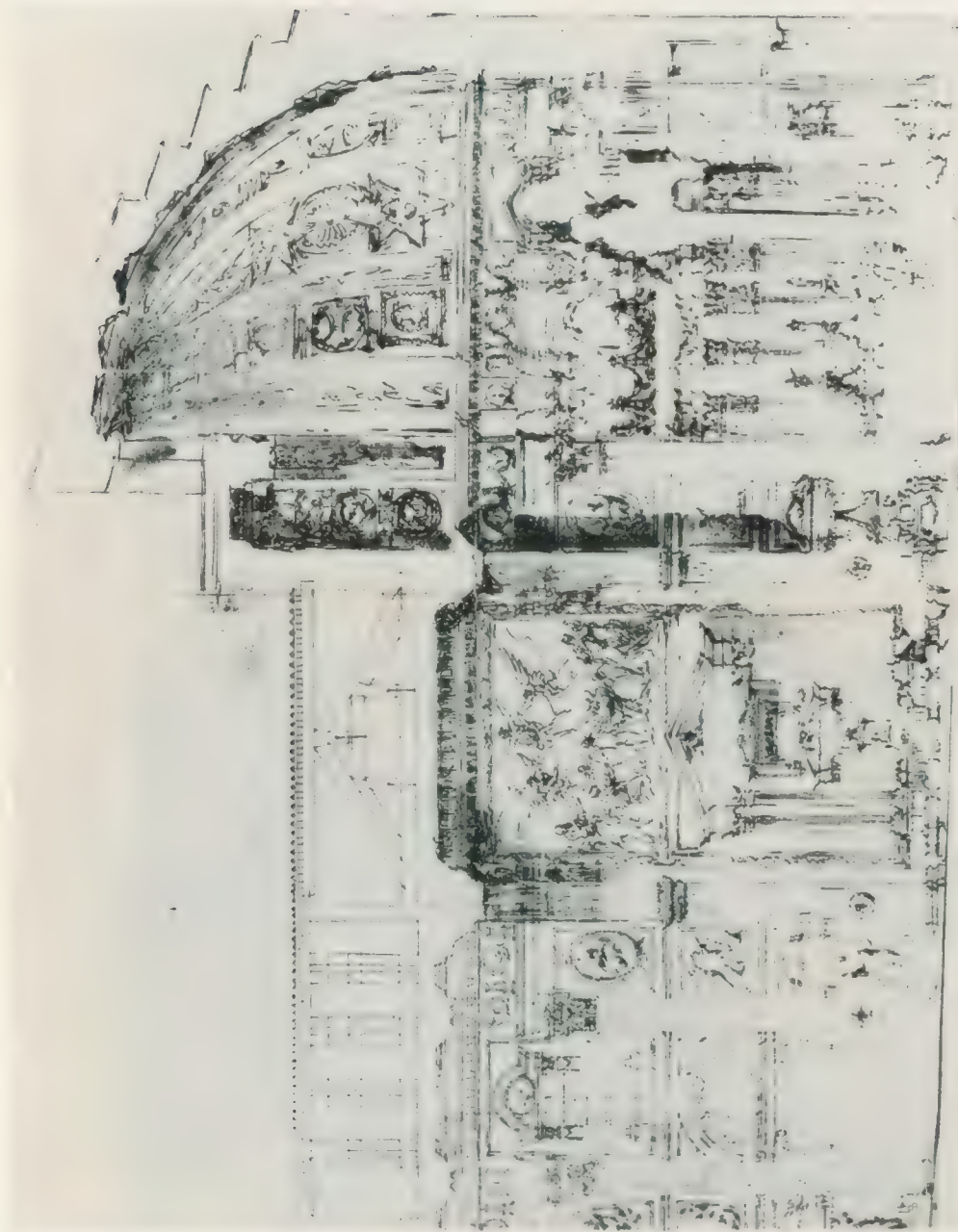



Fig. 21. – G. B. Piranesi. Sezione longitudinale di uno dei progetti di rifacimento dell'abside di S. Giovanni in Laterano a Roma. New York, Pierpont Morgan Library, n. 55.

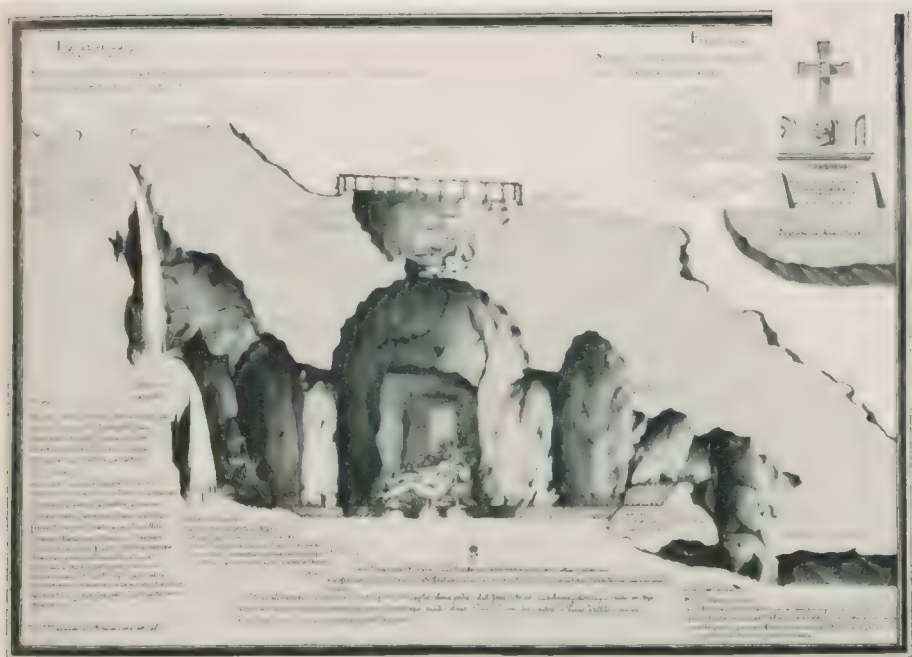



Fig. 22. – J. J. Lequeu. Sezione della *Caverne ... du Petit Parc, des jardins délectables d'Isis.* Parigi, Bibl. Nat.

Fig. 23. – Sezione della casa di John Soane (oggi Soane Museum) a Londra. (Disegno di J. Bailey). Londra, Soane Museum.

Stanislaw Wiliński

L'ARCHITETTURA IN POLONIA NEL '700 TRA BAROCCO E CLASSICISMO

In Polonia l'architettura del tardo barocco fu caratterizzata dalla diversità delle correnti che l'ispiravano. Nell'edilizia sacra prevalsero gli elementi italiani e tedesco-meridionali mentre nella costruzione di palazzi dominarono gli influssi francesi (1). La dipendenza dall'architettura sassone nel periodo (1697-1763) in cui regnarono sovrani che dalla Sassonia traevano la loro origine serve a spiegare l'attività in Polonia per tutto il XVIII secolo di architetti provenienti da Dresda (2). Nonostante questa suddivisione tuttavia fu proprio nell'architettura sacra, e non in quella laica, che apparvero le prime manifestazioni anticheggianti dovute all'influsso del neoclassicismo francese.

Questa caratteristica semplifica il complesso quadro dell'architettura polacca della seconda metà del XVIII secolo. Nella geografia artistica dell'Europa di quel periodo il territorio della Polonia è caratterizzato dalla dominante influenza della corrente francese d'avanguardia e dalle ripercussioni italiane, soffocate nella corrente tradizionale dell'architettura barocco-rococò, ripercussioni che in modo decisivo avevano influito sul precedente sviluppo del pensiero architettonico (3). Nei territori vicini della Boemia e

---

(1) A. Milobędzki, *Zarys dziejów architektury w Polsce* (*Lineamenti di storia dell'architettura in Polonia*), Warszawa 1968, p. 220.

(2) Milobędzki, *op. cit.*, p. 237; M. Kwiatkowski, *Pierwszy barokowy etap tworczosci Szymona Bogumiła Zuga* (*The early Baroque period of Szymon Bogumił Zug*), in « Rokoko », Warszawa 1970, p. 278.

(3) T. S. Jaroszewski, *Nurt późnobarokowy i rokokowy w architekturze polskiej doby Oświecenia* (*The late Baroque and the Rococo trends in Polish architecture of the Age of the Enlightenment*), in « Rokoko », Varszawa 1970, p. 285.

della Moravia questa corrente continua ad essere attuale e sotto l'influsso dell'ispirazione del Guarini sorgono le opere di Christoph Dientzhofer, che per quanto riguarda l'organizzazione degli interni e la copertura degli edifici si richiamano all'architettura piemontese (1). Non ebbero neppure alcun influsso sulle creazioni architettoniche in Polonia soluzioni simili, anche se formalmente semplificate, dell'architettura sacra della vicina Slesia (2).

L'ideologia dell'Illuminismo si era consolidata in Polonia a partire dalla metà del XVIII secolo grazie al fascino della cultura intellettuale francese che diffondeva contemporaneamente il culto dell'arte del periodo antico (3). In Francia il neoclassicismo costituiva innanzitutto la base principale della teoria dell'arte. Il contrario avveniva in Polonia, dove, nella seconda metà del secolo, pur non esistendo una teoria dell'arte neoclassica, venivano create numerose opere con tale carattere (4). Queste non sorsero come manifestazioni di un evidente antagonismo nei confronti del barocco. Da posizioni antagonistiche il barocco era attaccato invece dagli scrittori polacchi che si richiamavano a modelli dei classicisti francesi (5). Un dibattito simile non era sollevato invece dall'architettura polacca del classicismo e neppure da quella che rappresentava i valori dell'avanguardia più spinta. Ciò era dovuto in parte alla mancanza ancora di mutamenti nella coscienza artistica. Dall'altra parte la polemica con il barocco era implicitamente contenuta nelle costruzioni create dagli architetti.

L'antibarocchismo aveva una certa sfumatura politico-ideologica. In Polonia le masse dei nobili erano legate al barocco poiché questo esprimeva, nel modo più completo, gli ideali propri della cultura nazionale chiamata « Sarmatismo » che, nella seconda metà del XVIII secolo, rappresentava valori retrogradi. Per tale motivo a questa cultura si contrapponeva il campo progressista delle riforme sociali e politiche, insieme con l'ultimo re Stanislao

---

(1) S. Gumiński, *Związki późnobarokowej architektury Śląska I połowy wieku XVIII z guariniowskim kierunkiem w sztuce czeskiej* (*Relations of the late Baroque architecture in Silesia of the first half of the XVIIIth century and the « Guarini trend » in Bohemian art*), in « Rokoko », Warszawa 1970, p. 125.

(2) J. Lepiarczyk, *Kilka uwag w sprawie rozwoju architektury późnobarokowej na Śląsku* (*Remarks on the development of the late Baroque architecture in Silesia*) in « Rokoko », Warszawa 1970, p. 111.

(3) Miłobędzki, *op. cit.*, p. 234.

(4) W. Tatarkiewicz, *Sztuka Stanisława Augusta a klasycyzm* (*L'arte di Stanislao Augusto e il classicismo*), in « Klasycyzm », Warszawa 1968, pp. 12 e 13.

(5) Miłobędzki, *op. cit.*, p. 235.

Augusto Poniatowski, campo ravvivato dalle parole d'ordine dell'Illuminismo che tendeva a trasformare il paese in uno stato moderno (1). I rappresentanti di questo campo sostenevano il classicismo nell'architettura quale sovrastruttura della loro nuova ideologia. Ciò determinò il carattere veramente rivoluzionario dell'architettura classicistica nella prima fase del suo sviluppo. Gli uomini dell'Illuminismo dalla Polonia si recavano per studio in Italia. Ignacy Potocki (1750-1809), uno dei principali capi del campo delle riforme — nel suo manoscritto « Osservazioni sull'architettura » ricorda Torino come « esempio di ottime soluzioni urbanistiche », sorvolando ostentatamente sulla sua architettura barocca che non corrispondeva ai suoi gusti e ai suoi concetti estetici (2). Il nuovo repertorio di forme architettoniche veniva fornito dalle pubblicazioni illustrate francesi del Neufforge, del Peyre o del Mariette (3). Non meno sfruttata era anche l'opera grafica di Giambattista Piranesi.

Nelle nostre considerazioni lasceremo da parte i problemi connessi con le piccole forme architettoniche e innanzitutto la ricca produzione di decorazioni d'interni. Esecutori di quest'ultime furono alle volte artisti francesi quali Charles Pierre Coustou (1761) e Victor Louis (1765) appositamente chiamati in Polonia (4). Essendo tuttavia connessi al mecenatismo architettonico del re gli investimenti per gli interni di rappresentanza erano per gli architetti del barocco in Polonia un'ottima lezione del nuovo modo artistico di pensare e comporre nonché una possibilità pratica di realizzare nuovi ideali.

Come dimostrano gli esempi qui sotto riportati, verso l'anno 1770 dall'architettura monumentale in Polonia sparisce la decorazione rococò che cede al classicismo (5). Continua ad essere in vigore lo schema spaziale del barocco con l'assialità, la simmetria, l'uniformità e la gerarchia come principi basilari della composizione.

Negli anni 1770-1780 gli autori di costruzioni barocche si sottopongono ad una certa disciplina classicizzante, il che si mani-

(1) Miłobędzki, *op. cit.*, p. 235.

(2) S. Lorentz, *Początki sztuki Oświecenia w Polsce* (*Gli inizi dell'arte dell'Illuminismo in Polonia*), in « Klasycyzm », Varszawa 1968, p. 38.

(3) T. S. Jaroszewski, *Nurt awangardowy architektury polskiej doby Oświecenia* (*Le courant l'avant-garde dans l'architecture polonaise du siècles des Lumières*), in « Rocznik Historii Sztuki », Warszawa 1970, V, VIII, p. 257.

(4) Miłobędzki, *op. cit.*, p. 231; Lorentz, *op. cit.*, pp. 49 e 51.

(5) Miłobędzki, *op. cit.*, p. 232; Lorentz, *op. cit.*, p. 33.

festa anche al di fuori degli esempi riportati e precisamente nell'opera dell'architetto Jakub Fontana (1710-73) — polacco nonostante il cognome italiano —, artista di primo piano nell'ambiente varsaviano e del suo allievo Domenico Merlini che tuttavia non esce al di fuori di un barocco classicizzante (1).

Solo dopo il 1780 appaiono opere architettoniche significative che contrassegnano le tendenze antibarocche allora in fase progressiva. L'avanguardia architettonica europea è ben rappresentata in Polonia sia dallo Zug, dal Kamsetzer e dal Gucewicz sia da Jakub Kubicki che già tuttavia fa parte della fase più tarda del classicismo (2). Si comprende che gli architetti che si pongono in una posizione d'avanguardia si erano formati nelle convenzioni barocche e si erano serviti nelle loro prime opere di tutti i mezzi dell'espressione spaziale barocca (3). Una svolta nella loro attività si ebbe senz'altro in seguito alle pressioni dei fondatori e dei loro desideri. Le opere d'avanguardia da loro create si distinguono ciononostante per la piena comprensione dei nuovi ideali e delle premesse programmatiche che chiaramente si oppongono all'interpretazione e alla composizione dello spazio barocche.

I tentativi per liberarsi radicalmente dal tradizionalismo barocco sono visibili nelle composizioni spaziali delle costruzioni che presentano tendenze ad ottenere valori assoluti servendosi di semplici masse geometriche (4). Questa cubicità è anche espressione di una propria estetica delle figure geometriche quali nuovi mezzi d'espressione, trattati autonomicamente, nel sistema spaziale.

Nonostante il postulato ritorno all'antico è evidente una certa limitazione dell'uso degli ordini e persino una certa rinuncia a tale uso; le facciate sono prive di valori plastici e vengono differenziate servendosi principalmente del bugnato (4).

Nel terzo venticinquennio del XVIII secolo, in Polonia i centri del maggior movimento artistico erano Varsavia — la capitale — e la corte di re Stanislao Augusto. Per lui Domenico Merlini (1730-1797) esegue la ricostruzione dell'antico padiglione nel parco di Lazienki. Le facciate di questo palazzetto costituiscono

---

(1) W. Tatarkiewicz, *Dominik Merlini*, Warszawa 1955, pp. 14 e 15; Milobędzki, *op. cit.*, p. 237; Lorentz, *op. cit.*, p. 45; A. Bartczakowa, *Jakub Fontana*, Warszawa 1970, pp. 286-298.

(2) Milobędzki, *op. cit.*, p. 247; Jaroszewski, *Le courant ... op. cit.*, pp. 295 e 296.

(3) Milobędzki, *op. cit.*, p. 247.

(4) Milobędzki, *op. cit.*, p. 247; Jaroszewski, *Le courant ... op. cit.*, p. 249.

un eccellente epilogo della storia dell'architettura barocca in Polonia (1).

1. La facciata meridionale del 1784 nacque sotto l'evidente influsso delle stampe del Neufforge (2).

2. La facciata settentrionale, di quattro anni posteriore, è in stretta contrapposizione con la leggiadra e pittoresca facciata meridionale. Nella facciata settentrionale si sente il desiderio del Merlini di raggiungere l'ideale classico. Essa rappresenta un esempio di « barocco freddo » con il monotono ritmo dei pilastri spezzato dal porticato (3). In questa stessa atmosfera di accademismo, con evidenti residui di barocco o piuttosto un ritorno al barocco e per di più a quello del XVII secolo, che caratterizza lo « stile » degli artisti reali degli anni ottanta, sono per la maggior parte inserite le decorazioni degli interni di questo palazzetto e quelle del castello di Varsavia (4). Di tutte le correnti classiche dell'Europa del XVIII secolo questo stile fu infatti il meno classico (5).

Nella capitale incontriamo tuttavia già prima tentativi di uscire al di fuori del cerchio delle convenzioni artistiche del barocco e del rococò e precisamente nell'architettura sacra. Efraim Schroeger (1727-1783) di Toruń, presenta il barocco classicheggiante nella facciata della chiesa dei Carmelitani di Varsavia (6). In essa vi è un ritorno alla « grande manière » dell'accademismo francese della fine del XVII secolo (7).

3. Il progetto della facciata sorse fra il 1761 e il 1762 (8). È costituita da pilastri e da colonne monumentalmente sovrapposte prive delle reiterazioni e delle modanature spezzate del barocco. Dal piano inferiore avanzano due coppie di colonne ripetute in quello superiore dalle due parti di una finestra monumentale.

4. In questa facciata la spazialità barocca della composizione è unita a forti effetti di chiaroscuro in cui dominano colonne e

---

(1) W. Tatarkiewicz, *Lazienki Warszawskie*, Warszawa 1957 e Milobędzki, *op. cit.*, p. 239.

(2) Milobędzki, *op. cit.*, p. 238.

(3) Jaroszewski, *Le courant ... op. cit.*, p. 294.

(4) Tatarkiewicz, *L'arte ... op. cit.*, p. 13; Milobędzki, *op. cit.*, p. 255.

(5) Tatarkiewicz, *L'arte ... op. cit.*, p. 14.

(6) Milobędzki, *op. cit.*, p. 233.

(7) Milobędzki, *op. cit.*, p. 234.

(8) Lorentz, *op. cit.*, p. 40.

sculture. Nella parte superiore della facciata, che per concezione si avvicina all'arco trionfale, si può scorgere come il modello sia stato preso dalle stampe della « Architecture française » di Mariette (1). Da quelle del Neufforge invece lo Schroeger prese innanzitutto i campaniletti agli angoli (2).

5. In un'altra chiesa costruita nei pressi di Varsavia (a Skierniewice) lo Schroeger dimostrò tendenze ancor più barocche e classicamente spinte (1781) mettendo insieme, in maniera contrastante, le singole masse dell'edificio (3). In questa costruzione egli usufruisce della vecchia torre gotica alla quale aggiunge una costruzione semicircolare per le scale. La torre si ricollega con il presbiterio, all'esterno trilaterale ma internamente semicircolare. Attiguo alla navata, nella parte orientale, si trova un portico rettangolare con facciata dorica, coronata da un frontone triangolare.

6. Il contrasto delle masse così unite viene posto in rilievo dalla rotonda coperta da una cupola schiacciata. La chiesa era stata prevista come mausoleo del primate Antoni Ostrowski, suo fondatore, e forse ciò influì sulla sua composizione a rotonda, che ricorda lontanamente il Pantheon preso come archetipo (4) La concezione della cupola senza lanterna molto probabilmente lo Schroeger la prese in prestito dalle proposte del Neufforge (5). Lo schema spaziale antibarocco della costruzione non costituisce un caso isolato nell'architettura polacca di quel periodo.

Negli anni 1777-1779 infatti, mentre veniva portata a termine la facciata ancora barocchizzante della chiesa dei Carmelitani ed il Merlini era ancora tutto immerso nella convenzione artistica di un rococò classicheggiante, Szymon Bogumil Zug (1733-1807), architetto d'origine sassone, creava un'opera pienamente classica (6).

7. Nella chiesa evangelico-asburgica di Varsavia, lo Zug si contrappose infatti ai principi barocchi e alle decorazioni scultoree dell'architettura (6). Questa opera rivoluzionaria presenta una

---

(1) Lorentz, *op. cit.*, p. 41.
(2) Milobędzki, *op. cit.*, p. 233.
(3) Jaroszewski, *Le courant ... op. cit.*, pp. 280 e 281.
(4) Jaroszewski, *Le courant ... op. cit.*, p. 288.
(5) Jaroszewski, *Le courant ... op. cit.*, p. 281.
(6) Milobędzki, *op. cit.*, p. 246.

pianta circolare con quattro costruzioni annesse, una delle quali è un portico dorico. La composizione spaziale dell'edificio si basa sull'autonomia delle singole masse: il tamburo con la cupola, ripetuto, in scala minore, nella lanterna, viene trattato come monopteros (1). In questa struttura geometrizzante della costruzione lo Zug ha ottenuto l'espressione massima. L'architetto, barocco nelle sue opere fino allora create, preparò alcune versioni di questo progetto. Quello realizzato venne approvato dal monarca (2). Il pluralismo dei gusti reali è immensamente sintomatico se si considera che quasi nello stesso tempo accettava il rococò classicheggiante in altri investimenti artistici da lui realizzati (3).

8. Un'altra insigne opera dello Zug è la palazzina per la ditta commerciale Rezler e Hurtig, costruita a Varsavia nel 1785 (4). Si tratta in realtà di un edificio capitalista, con negozi al pianterreno e tre piani di appartamenti da affittare. Lo Zug compose la facciata a dieci assi senza l'accento centrale dato che proprio alla metà si trova una striscia di muro fra le finestre. La facciata si divide in due parti di cinque assi; nell'asse centrale del primo piano si trova un balconcino con entrata, coronato da un timpano semicircolare mentre dalle due parti le finestre sono state chiuse in alto con sommità triangolari. Il pianterreno, con muri bugnati, si distingue per la semplicità dell'interpretazione. Vi è stata usata una sequenza di serliane nelle quali l'apertura centrale serviva di entrata nel negozio e le assi laterali erano state usate come vetrine del negozio stesso. Le colonne doriche di queste serliane, senza basi, i cui corpi si restringono uniformemente e dai capitelli appiattiti in una interpretazione pseudogreca, chiaramente contrastano con le forme del barocco classicheggiante (5). I corpi delle colonne non sono scanalati il che è tipico proprio dell'interpretazione dei « rivoluzionari » francesi (6).

Un'evidente influenza dell'architettura « rivoluzionaria » francese si ritrova nell'opera di Wawrzyniec Gucewicz (1753-1798) che era venuto in contatto con questa corrente durante i suoi soggiorni

---

(1) Jaroszewski, *Le courant ... op. cit.*, p. 265.

(2) Jaroszewski, *Le courant ... op. cit.*, p. 266.

(3) Tatarkiewicz, *L'arte ... op. cit.*, p. 13; Miłobędzki, *op. cit.*, p. 237.

(4) Miłobędzki, *op. cit.*, p. 247.

(5) Miłobędzki, *op. cit.*, p. 249.

(6) W. Oechslin, *Premesse all'architettura rivoluzionaria*, in « Controspazio », 1970, II, 1-2, pp. 6 e 7.

in Francia (1778-80 e nel 1785) (1). Gucewicz operò a Vilno ed influì sullo sviluppo del classicismo — che in parte differisce da quello di Varsavia — ai confini settentrionali della Repubblica dei Nobili. Gucewicz conosceva la pubblicazione: « Œuvres d'architecture » di Marie Joseph Peyre (1765) e la facciata della chiesa con portico corinzio in essa illustrata (2).

9. Lo conferma il progetto da lui eseguito per la ricostruzione della cattedrale di Vilno del 1783 ed in particolare la sua facciata (2). Come nel Peyre la parte dominante è costituita dal portico. Nel 1785 la Magistratura di Vilno ordinò al Gucewicz il progetto per la ricostruzione del palazzo del municipio. L'architetto un anno più tardi presentò al re tre versioni e quella approvata venne realizzata (3). Stanislao Augusto — come conferma questo esempio — fu il coordinatore della maggior parte delle costruzioni classicheggianti costruite in Polonia e particolarmente di quelle che rappresentavano valori d'avanguardia. Le ripercussioni dell'architettura rivoluzionaria francese si ritrovano anche nell'opera di un altro sassone che lavorava in Polonia e cioè in quelle di Jan Krystian Kamsetzer (1753-95) (4). Borsista del re, aveva compiuto diversi viaggi in Europa ed anche in Italia.

10. Nel 1791 egli costruì la chiesa nel villaggio di Petrykozy, per iniziativa di Stanislaw Nałęcz Malachowski, Maresciallo della Grande Dieta, uno dei rappresentanti del campo delle riforme in Polonia (5). La struttura della facciata della chiesa è basata sulla composizione di semplici blocchi senza colonne o pilastri in cui solo i muri, con una grande finestra termale, presentano una fattura differenziata (6). La finestra termale qui usata ricorda anche le ispirazioni palladiane del classicismo polacco che trovò tuttavia una più completa applicazione in una fase posteriore. Il geometrismo della struttura della facciata della chiesa ne riceve un'espressione completa. L'esempio di questa chiesa è significativo inoltre per il processo di consolidamento del classicismo nell'architettura polacca e ciò proprio alla fine del secolo, dato che in quel periodo non era ancora terminato il dibattito sui principi della formazione

---

(1) Milobędzki, *op. cit.*, p. 242; Jaroszewski, *Le courant ... op. cit.*, p. 252.
(2) Jaroszewski, *Le courant ... op. cit.*, p. 255.
(3) Jaroszewski, *Le courant ... op. cit.*, p. 283.
(4) Milobędzki, *op. cit.*, p. 256.
(5) Milobędzki, *op. cit.*, p. 257; Jaroszewski, *Le courant ... op. cit.*, p. 279.
(6) Milobędzki, *op. cit.*, p. 257.

architettonica barocca. In chiara sproporzione con la facciata sono infatti non solo le facciate laterali del tempio, ma anche il suo interno risolto secondo schemi tradizionali (1).

L'architettura barocca e rococò in Polonia venne attaccata nei suoi principi. Il colpo più radicale fu la nuova interpretazione del sistema spaziale che attraverso la geometrizzazione assegnava alla struttura della costruzione nuovi valori classicizzanti antinomici di quelli barocchi (2).

Traduzione: Celeste ZAWADZKA

---

(1) JAROSZEWSKI, *Le courant ... op. cit.*, p. 279.

(2) JAROSZEWSKI, *Le courant ... op. cit.*, p. 295 e MIŁOBĘDZKI, *op. cit.*, pp. 247 e 249.

Fig. 1. – Varsavia. Palazzetto di Lazienki, facciata meridionale. Domenico Merlini 1784. (Fot. M. Moraczewska).

Fig. 2. – Varsavia. Palazzetto di Lazienki, facciata settentrionale. Domenico Merlini 1788. (Fot. Bułhakówna).

Fig. 3. – Varsavia. Chiesa dei Carmelitani, progetto della facciata. Efraim Schroeger 1761-62. (Fot. E. Kozlowska-Tomczyk).

Fig. 4. – Varsavia. Chiesa dei Carmelitani, facciata. Efraim Schroeger 1777-1780. (Fot. Poddębski).

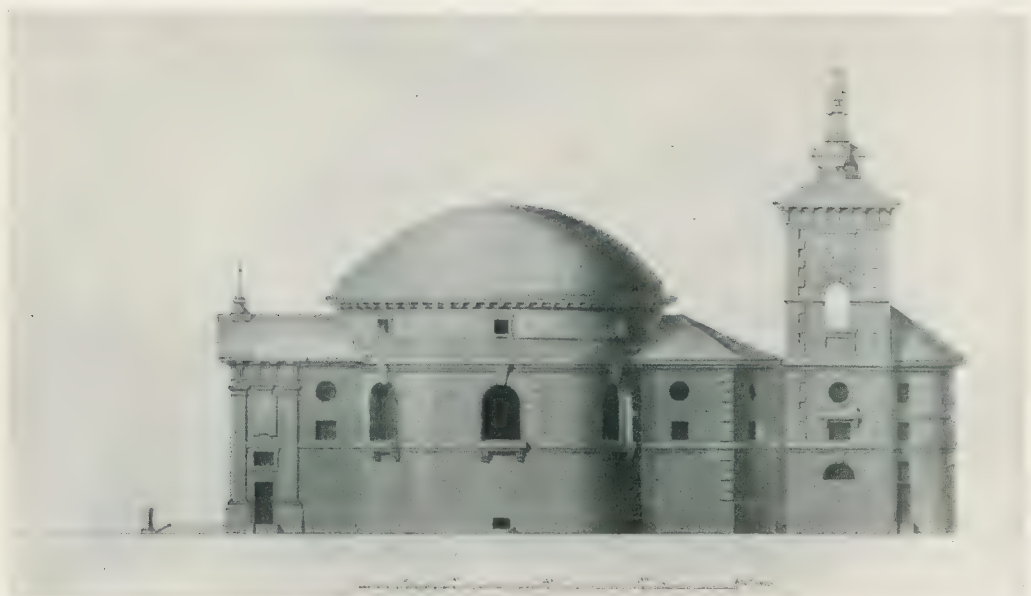



Fig. 5. – Skierniewice. Chiesa di San Giacomo, progetto. Efraim Schroeger. Verso il 1780. (Foto: Accademia Polacca delle Scienze. Istituto d'Arte, Varsavia).

Fig. 6. – Skierniewice. Chiesa di San Giacomo. Efraim Schroeger 1781. (Fot. E. Kozłowska-Tomczyk).

Fig. 7. – Varsavia. Chiesa evangelico-asburgica. Szymon Bogumił Zug. 1777-79. (Fot. Jaworski 1922).

Fig. 8. – Varsavia. Casa Commerciale Rezler e Hurtig. Szymon Bogumił Zug. 1785. (Fot. M. Moraczewska 1950).

Fig. 9. – Vilno. Cattedrale, progetto di ricostruzione. Wawrzyniec Gucewicz. 1796. (Foto: Accademia Polacca delle Scienze. Istituto d'Arte, Varsavia).

Fig. 10. – Petrykozy. Chiesa di Santa Dorotea, facciata. Jan Krystian Kamsetzerl 1791. (Fot. E. Kozłowska-Tomczyk).

II

BERNARDO VITTONE

S. Benedetti, *L'Architettura dell'Arcadia: Roma 1730.*

W. Oechslin, *Il soggiorno romano di Bernardo Antonio Vittone.*

H. Millon, *La formazione piemontese di B. Vittone fino al 1742.*

A. Cavallari Murat, *Aggiornamento tecnico e critico nei trattati vittoniani.*

SANDRO BENEDETTI

L'ARCHITETTURA DELL'ARCADIA: ROMA 1730

La complessa articolazione dei fatti storici, il vario accavallarsi di esperienze di senso contrastante, l'incertezza nelle scelte che di giorno in giorno ognuno deve dipanare con gioia o fatica nello sforzo di interpretare il senso qualificante della contemporaneità, se costituiscono condizioni normali di ogni periodo storico assumono in alcuni momenti della vicenda umana carattere di vera tensione drammatica. Tale fu in qualche modo la situazione architettonica a Roma a cavallo del 1730.

L'analisi che svolgeremo seleziona tra la congerie dei fatti umani prevalentemente quelli della serie architettonica nella sua accezione più vasta; direttamente attinenti alla produzione vera e propria (progetti in prevalenza) o relativi al dibattito culturale parallelo. Ritenendo di individuare, anche in questi, una componente importante per prospettare entro un quadro più giusto quei prodotti o quelle tensioni. L'allargamento dell'analisi alle altre serie di fenomeni, quali quelli relativi al mondo delle convinzioni culturali più vaste, o della storia degli uomini, o ancora delle condizioni economiche caratteristiche del periodo verranno introdotti di volta in volta soltanto in quanto direttamente legati, od in « correlazione », con i problemi sollevati dai fatti della serie architettonica (1). Ciò non solo per l'obiettiva esigenza di non accumulare

(1) Si vedano riguardo al problema della correlazione tra le « serie » dei fatti, qualificanti la contemporaneità, le lucide analisi di J. Tynjanov (J. TYNJANOV, *L'evoluzione letteraria*; ora in « I formalisti russi » a cura di T. Todorov, Torino 1968) del quale al capoverso 15 è prospettata una collocazione quanto mai attenta. « Lo studio evolutivo — sostiene Tynjanov — deve spostarsi dalla serie letteraria alle serie più *vicine con cui è in correlazione, e non a quelle più lontane, siano*

analisi non « correlate » coi fatti architettonici, ma soprattutto per concentrare l'attenzione e l'esplorazione della contemporaneità, soltanto sui fatti « orientanti » direttamente la serie architettonica. La contemporaneità infatti, per costituire di per sé un fitto groviglio, ove fosse affrontata globalmente disperderebbe la ricerca; mentre a sua volta questa non riuscirebbe a caratterizzare l'oggetto propostosi, ove non circoscrivesse il proprio campo d'analisi. Ciò pur non intendendo avallare l'opinione che una analisi della sincronia della sola serie architettonica sia sufficiente a spiegare esaurientemente un suo periodo; quale quello in esame, così convulso di tensioni contrastanti. Infatti per esempio proprio la sua attenta lettura fa emergere la constatazione che alcune spinte orientanti la trasformazione dei fatti tettonici si maturino all'esterno della stessa serie disciplinare, anche se in diretta connessione con l'evoluzione interna di questa.

Dopo l'appassionato e teso contributo di Portoghesi (1) sul complesso intreccio di fenomeni, che caratterizzarono la Roma barocca, tutto costruito sullo scavo delle contrapposizioni teoriche ed emotive, e nella lettura del vastissimo materiale depositato in quei cento e più anni di produzione, ci è sembrato opportuno isolare alcuni aspetti principali del periodo in oggetto, esaminandoli partitamente nei risultati a cui hanno portato, insieme al dibattito collaterale.

Innanzi tutto un accenno al clima culturale, agli scontri o alle tacite intese, le quali, per avvolgere quotidianamente l'operazione architettonica, producono in ogni operatore quel meccanismo di tensioni critiche, quella accettazione-ripulsa delle singole tesi, che illumina spesso le scelte operative adottate. Parallelamente le opinioni, espresse nelle sedi di discussione ufficiale, a noi pervenute; soprattutto quelle emergenti dalle tribune più rappresentative, per il peso conferito loro dal prestigio della istituzione di provenienza.

Poi ancora i grandi Concorsi, che in questo periodo si moltiplicano: se ne contano perlomeno quattro nel quinquennio che fa baricentro sul 1730. Concorso Clementino dal 1728, Concorso Clementino del 1732, Concorso per la facciata di S. Giovanni in Laterano, Concorso per la Fontana di Trevi.

---

pure le più importanti. Il significato dominante dei fatti sociali più importanti non solo non viene respinto, così facendo, ma, al contrario, deve essere chiarito globalmente, nell'ambito, appunto, del problema dell'evoluzione letteraria ... ».

(1) P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, Roma 1966.

Ma, anche dei grandi Concorsi, più che l'analisi dei prodotti architettonici, già svolta in vario modo (1), si cercherà di caratterizzare le posizioni critiche assunte dai personaggi principali di quei decisivi confronti.

Tutto ciò nella convinzione che l'importanza storica dei fatti coagulatisi in questo breve arco di tempo sia notevolissima: tanto da influenzare vistosamente gli indirizzi culturali successivi, cambiare massicciamente le motivazioni dell'operare concreto degli architetti negli anni seguenti, e trasformare decisamente la condizione dell'« anima in barocco ». Ed ancora nella convinzione che i caratteri emergenti dalla analisi del periodo giustifichino, per questo filone di architettura romana in analogia con i coevi fatti letterari, la proposizione di una « architettura dell'Arcadia ».

Diversa sia dal fulgore della ricerca barocca, che dagli svolgimenti del neo-classicismo prossimo. Magari ciò prevalentemente nella accezione di quel « Barocco in Arcadia », propugnato dal Calcaterra (2), che non nella prospettiva di una stretta autonomia culturale, sperata ed auspicata per esempio dalla critica arcadica di un Crescimbeni (3). Ma tuttavia tale da distinguere, dare un senso interpretativo e raccogliere una larga fascia di prodotti architettonici, fin qui criticamente poco caratterizzati.

Proposizione che si avanza pur nella piena avvertenza della elevatissima qualità della contemporanea produzione tardo barocca di un Valvassori di Palazzo Doria-Pamphili, di un Michetti di Palazzo Colonna; o espressa nella Scalinata di Piazza di Spagna, o nelle opere di un Sardi o di un Raguzzini. Poiché per dirla con Sklovskij « In ogni epoca ... non esiste una sola scuola ... ma ce ne sono diverse, ed esse coesistono contemporaneamente, anche se una sola di esse ne rappresenta il vertice canonizzato ... la linea sconfitta non viene annientata, non cessa di esistere. Scivola via

---

(1) Tra i vari contributi è utile ricordare al riguardo il sempre valido intervento di Prandi per il Concorso della facciata di S. Giovanni in Laterano (A. PRANDI, *Antonio Derizet e il Concorso per la facciata di S. Giovanni in Laterano*, in « Roma », 1944, n. 1-2, pp. 23 e segg.), il testo dello Schiavo per la Fontana di Trevi (A. SCHIAVO, *La Fontana di Trevi e le altre opere di N. Salvi*, Roma 1956), oltre alle pagine di Portoghesi (*op. cit.*) nei capitoli relativi.

(2) C. CALCATERRA, *Il Barocco in Arcadia e altri scritti sul Settecento*, Zanichelli, 1950.

(3) Utilmente orientanti sul complesso emergere della poetica arcadica sono le attente pagine del Binni (W. BINNI, *La letteratura nell'epoca arcadica-razionalista*, contenuto in « Storia della Letteratura Italiana, Il Settecento », Garzanti 1968) riassuntive dell'ampio dibattito sul tema.

dalla cresta dell'onda ... rimanendo in attesa e può di nuovo risorgere » (1).

Infatti va riconosciuto come, soprattutto a partire dagli anni intorno al 1730, si consolidino a Roma delle convinzioni, si affermino delle tesi, si blocchino degli architetti — promovendone altri — secondo un ben preciso disegno culturale.

Ascrivibile alle scelte dell'*entourage* intellettuale di Clemente XII, tale indirizzo architettonico si appoggia su una piattaforma di convinzioni, il cosiddetto « mito del classicismo » per dirla con Bottari, serpeggianti lungo tutto il seicento italiano e largamente diffuse a Roma dopo il secondo decennio del 700; verificabili in modo chiarissimo sia nella serie dei fatti pittorici, scultorei e letterari, che nel dibattito critico culturale. Si pensi soltanto alla dura critica seicentesca del Bellori sulla contemporanea produzione barocca.

Ossia la svolta di gusto e di poetica, codificata ufficialmente dal risultato del Concorso per la facciata di S. Giovanni in Laterano, fa convergere ed utilizza convinzioni ampiamente circolanti nell'ambiente romano, il cui centro di raccolta può essere condensato non tanto in un « rapelle à l'ordre » quanto in una più avvertita esigenza di « ragionevolezza » e « semplicità » nella conformazione dell'oggetto architettonico.

Alcuni anni fa Battisti, in un succoso intervento sul Vanvitelli (2), sottolineava nella figura di Lione Pascoli un interessante personaggio, portatore nell'ambiente romano di tali esigenze. Le cui tesi, per una interpretazione dell'architettura come la più utile tra le arti, la più necessaria per la razionale efficienza delle sue scelte e strumento del progresso civile [individuate dal Battisti soprattutto nel Proemio del II Libro delle « Vite » (3), pubblicato nel 1733 e nel « Testamento » (4)] trovano rinforzo in quanto è annotato dallo stesso Pascoli nel Proemio del suo I Libro delle

---

(1) Il passo relativo è contenuto nel saggio *La teoria del metodo formale*, di B. Ejchenbaum presente nella raccolta di T. Todorov già citata alla nota 1.

(2) E. Battisti, *L. Pascoli, L. Vanvitelli e l'urbanistica italiana del Settecento*, in « Atti dell'VIII Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura », Caserta 1953. Saggio successivamente ripreso in parte nel volume *L'Antirinascimento*, Feltrinelli 1962, al rispettivo cap. IX, « Astrologia, utopia, ragione ».

(3) L. Pascoli, *Vite de' Pittori, Scultori ed architetti moderni scritte e dedicate alla Maestà di Vittorio Amedeo Re di Sardegna da L. P.*, Roma 1730-1733.

(4) *Testamento Politico d'un Accademico Fiorentino in cui si fanno vari e diversi progetti per stabilir un ben regolato commercio nello Stato della Chiesa*, Colonia 1733; il cui luogo di edizione è definito dal Battisti « finto ».

« Vite », dato alle stampe proprio nel 1730. Qui infatti, reagendo alla opinione che l'architettura del tempo fosse inferiore a quella antica (1), il Pascoli usa una serie di argomenti in sua difesa derivanti dalla sua teoria « utilitaristica » dell'architettura; quali la razionale spartitura delle stanze, l'abilità propria degli architetti del 600 e 700 di scompartire e risolvere le scale e così via. Osservazioni che poco spazio lasciano per le dispute formali o stilistiche.

« Non avevano — aggiunge il Pascoli — gli architetti (antichi) l'arte moderna di far le scale; né v'è esempio che n'abbian fatte mai due, tre o quattro l'una sopra l'altra, per cui oggi comodamente si sale dallo stesso sito ad appartamenti diversi, senza che l'un dei saglienti o veder possa mai l'altro se elle serrate saranno, o toccarlo se fossero aperte ... ».

E prosegue: « Non si sa se sapessero *bene* e *proporzionatamente* spartire *cogl'agiati comodi* e colla dovuta comunicazione in giro non interrotto i piani e le stanze siccome girano e comunicano presentemente; ma *stavan tutt'attaccati all'ornato de' loro begl'ordini, che vale a dire al di fuori ed alla superficie, che al parer mio esser dovrebbe non l'oggetto principale dell'architetto, ma l'accessorio* ».

Il deciso declassamento della ricerca formale o più propriamente della formula stilistica, a vantaggio della utilità e dell'efficienza edilizia del manufatto, permette sia il ribaltamento del tradizionale giudizio sugli antichi a vantaggio dei moderni, sia la proposizione di un nuovo modo di intendere la disciplina architettonica. E successivamente le sottolineate esigenze primarie della creazione di un « reale comodo » negli edifici, rilegano le osservazioni del Proemio del I Libro a quelle anteposte al II, dando la chiara esplicitazione all'affiorare di un modo diverso di concepire l'architettura: molto antecedente alle osservazioni della critica neo-classica. Questo ad ulteriore conferma, ove ce ne fosse bisogno, della tesi di Oechslin sul ruolo notevole svolto da Roma come crogiuolo delle convinzioni, che diverranno caratteristiche del neo-classicismo settecentesco (2).

---

(1) Nella linea di tale difesa di particolare interesse risulta la fiducia sulla possibilità di ulteriori progressivi sviluppi aperti all'architettura del tempo, contenuta, tra l'altro, nelle parole « Ma se la via che mena alla perfezione è si arta e scabrosa, che giugner vi può solo l'onnipotenza, *la porta per entrarvi non è serrata ad alcuno*, ed il campo per appressarvisi è così ampio e vasto che *può francamente passeggiarsi dai moderni*, senza *dar d'impaccio agli antichi*, ... » presente nel Proemio al I volume delle *Vite* stesse.

(2) W. Oechslin, *Premesse all'architettura rivoluzionaria*, in « Controspazio », n. 1-2, 1970, pp. 2-15.

Ma tornando al Pascoli, interessante uomo di cultura ed economista di Clemente XII (a lui è dovuta tra l'altro la distinzione tra « estimo » e « testatico », e tutta una serie di proposte teoriche e pratiche per risollevare le condizioni finanziarie ed economiche dello Stato Pontificio) (1), va sottolineata la relativa doppia qualificazione culturale.

In qualche modo ad essa è ascrivibile, anche nei giudizi più specificamente architettonici, quella gamma di estese motivazioni presenti; oltre che costituirsi ad utile spia per riscontrare le risonanze e le interpretazioni dei fatti interni al dibattito dell'architettura negli intellettuali dell'epoca.

Ma le convinzioni « razionaliste » del Pascoli, già richiamate da Battisti e qui ulteriormente sottolineate, per massima parte non sono l'intelligente frutto di una riflessione solitaria, arricchita da un'ottica culturale interdisciplinare, ma riecheggiano impostazioni e motivi circolanti nell'ambiente romano, ampiamente ufficializzati dalla stessa cattedra dell'Accademia di S. Luca.

Infatti già nel 1711 il Forteguerri, notevole esponente dell'Arcadia romana, celebrando in Campidoglio la premiazione del Concorso Clementino (2) tenuto in quell'anno, espose chiaramente una interpretazione utilitaristica dell'architettura, definita parte somma tra le « arti che perfezionano l'universo ».

Essa interessa perché abbellisce e rende comodo il « teatro dell'universo », lo riduce a beneficio dell'uomo, difendendolo dalle piogge, dai venti, dalle nevi, dai ghiacciai, dai nemici e dalle « fiere ».

All'architettura sono ascrivibili la gentilezza dei costumi, l'osservanza delle leggi, le amicizie, la temperanza e così via.

Essa « produsse — proseguiva il Forteguerri — tal cose belle per noi, e così utile, e così nuove, che non sarà arditissimo ingrandimento il dire vedersi scintillare in essa un tal grande lampo o vestigio dell'immensità dell'interminabile Dio » ...

« L'immensità di queste bellezze, che ella gli arrecò in *fare il Mondo tutto una sola Città* ... ».

---

(1) Sul Pascoli economista oltre al saggio di L. Del Pane, *L. Pascoli e la vita economica dello Stato Pontificio nella* I *metà del Settecento*, già citato dal Battisti, si veda anche V. Franchini, *Gli indirizzi e le realtà del Settecento economico romano*, Giuffrè, 1950.

(2) Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca*, Roma 1823. Orazione del Monsignor Nicolò Forteguerri, dal titolo *Le arti perfezionano l'Universo*, pp. 181 e ss.

E le citazioni potrebbero continuare a lungo, oscillando infatti tale intervento tra una distesa elencazione delle utilità dell'architettura e la formulazione di lodi circa l'efficacia dei manufatti architettonici.

Alla luce di ciò le argomentazioni del Pascoli non emergono nuove per l'ambiente romano, ma risuonano in sintonia con quelle del Forteguerri e trovano riscontro in ulteriori analoghi testi: al punto da autorizzare la convinzione che il mondo culturale del tempo (il Forteguerri era uno storico ed un letterato, il Pascoli uno storico ed un economista) guardasse all'architettura ormai da un prevalente punto di vista. Tale da preparare cioè quella diffusa piattaforma culturale, necessaria per una revisione ed una interpretazione critica nuova. La sua immersione nel contesto sociale cioè, la prevalente ottica « funzionalistica » della stessa, veicola facilmente nella lettura critica la convinzione della esigenza a che l'architettura sia dotata e controllata dalla legge della « ragionevolezza ». Una revisione cioè che, condotta poi nell'ambito disciplinare da altri personaggi, porterà alla diffusa esigenza della necessità di chiarezza, di ordine, di razionalità, di utilità all'interno dell'oggetto architettonico.

Testimonianza della calata nello specifico disciplinare di questa particolare angolatura culturale, tradotta già in preoccupazioni di taglio formativo, si può ritrovare in vari interventi ufficiali, espressi nel periodo in esame.

Ci riferiamo qui alla Orazione letta da Luca Piccolomini in Campidoglio in occasione della premiazione del Concorso Clementino del 1732 (1): quello vinto dal Vittone.

Dopo aver richiamato la « utilitas » propria all'operazione architettonica, rielaborando concetti ed impostazioni già sottolineati dal Forteguerri, e celebrata l'architettura come « sostegno della civil società, che dalla dura e agreste vita primiera ci richiama ... e di comodi e ben armati Palagi ci fece schermo dalle tempeste e da' nocivi animali » (2), il Piccolomini svolge una sorta di sommaria teoria delle Arti, consistente in una « scambievole lor congiunzione ed armonia colle mattematiche scienze ».

---

(1) Dal titolo *Il trionfo delle tre nobili e belle arti Pittura, Scultura e Architettura mostrate nel Campidoglio* ... contenuta nel V Tomo degli « Atti dell'Accademia di S. Luca », il quale documenta i Concorsi Clementini del 1725, del 1728 e del 1732.

(2) *Op. cit.*; fascicolo relativo al Concorso Clementino del 1732, p. 26. La numerazione del Tomo non è progressiva e ricomincia ad ogni fascicolo.

Impostando la sua trattazione su una interpretazione del Cosmo come testimonianza del sapere di Dio, egli ha modo di rilevare in quello tutta una serie di caratteristiche leggi costanti alle quali è giusto che la mente umana, nelle sue operazioni produttive, si uniformi « per rispecchiamento ».

Ordine, « che natura serba costante », « *immutabili e semplicissime leggi di proporzione* » regolano i moti, la gravità e la vita del Cosmo: e aggiunge « se gravi pesi e immensi si veggono in alto ascendere e sollevarsi costretti da forza d'altro maggior ... l'esecuzione di così vasto disegno non altro costa, che *poche, semplici e facilissime leggi* ... », per cui la Natura « non meno nella grandezza dell'opera, che *nella semplicità dei suoi mezzi maravigliosa risplende* » (1). Ed introducendo la constatazione che tutti i moti celesti sono retti da leggi matematiche aggiunge: « Se dunque *l'ordine, la qualità e la diversa ben regolata situazion delle parti, che il gran composto di questa fabbrica* (del mondo) *hanno formato, si specialmente alle belle Arti appartengono come loro propria dote e per loro proprio esercizio ... e come alla divinissima Mattematica per somiglianza e comunion di natura ... si avvicinino* e *di quella fra noi imitatrici si rendono.* E per dir vero, che altro è mai la chiarissima disciplina, che Architettura s'appella, se non *una fedele esecutrice e ministra delle invenzioni*, e dei disegni che in larga copia la Mattematica ne fornisce? » (2).

In tal maniera il Piccolomini, attraverso una interpretazione dei fenomeni cosmici come estrinsecazione delle leggi matematiche, postula di queste la necessaria attenta applicazione all'interno dei procedimenti architettonici.

Ma non contento di ciò, dopo aver ripetutamente sottolineato *nell'ordine, nella semplicità, nelle facilissime leggi, nella ben regolata disposizione delle parti, nella geometria semplice*, i caratteri propri per un giusto processo architettonico, rende anche lui omaggio alle tesi « funzionaliste » formulando una ipotesi mediana tra esigenze della comodità e necessità dell'ornamento dicendo: « con sì bell'ordine e provvidenza guidandosi, che la faccia degli esterni ornamenti, non diminuisca l'interna comodità né questa a quelli serva d'inciampo o d'offesa, non altrimenti che la dolcissima Poesia convien, che il *numero ed il pensiero sì fattamente governi* ... » (3).

---

(1) *Op. cit.*; p. 29.
(2) *Op. cit.*; p. 31.
(3) *Op. cit.*; p. 33.

È evidente come l'autorità del seggio da cui piovono tali formulazioni, l'occasione per le quali sono pensate, come « istruzioni » per le giovani generazioni dell'architettura non solo romana, la dimensione « cosmica » dell'ottica, da cui si tenta di far derivare ed a cui si aggancia l'opera architettonica, fungano da stimoli critici precisi.

Per questo non ci si meraviglierà se i disegni vittoniani presenti in S. Luca, pur nella elevata qualità che li caratterizza rispetto a quelli dei suoi coetanei, presentino un accentuato assorbimento di componenti « classiche »; anche se miste a scoppi di tensioni, che preannunciano le girandole luministiche future. Basterà pensare appena un attimo al disegno-sezione della Curia progettata per la « Città sul mare » dove, oltre alla corretta formulazione degli snodi e dei passaggi plastici della macchina statica nella chiesa a croce, va notata la accentuata povertà nella stesura dell'edificio laterale degli uffici, ritmato su una preziosa quanto elementare cadenza di vuoti rettangoli; o meglio ancora la risoluzione degli edifici del ponte, posto a legame tra la città e la terraferma (fig. 1). Ordine gigante, ritmo binato organizzante a travata ritmica il lungo prospetto, sottile rigatura bugnata sottesa a tale chiara ed omogenea stesura.

Parallelamente a questo tipo di sollecitazioni, ed alla dichiarata esigenza di una rottura con le ricerche barocche più vive, facente perno sulla predicazione quasi costante o nell'esercizio della presenza culturale dell'Accademia di S. Luca, il catalizzatore storico per una veloce precipitazione delle convinzioni antibarocche è costituito dall'elezione al Papato di Clemente XII, e dal conseguente attestarsi su posizioni di predominio politico, amministrativo e culturale di alcuni personaggi-chiave per la suscitazione di una « Arcadia architettonica romana ». Lorenzo Corsini, Neri Corsini, Giovanni Bottari costituiscono una triade fornita di precise convinzioni artistiche e culturali.

Essa ha nel cardinal Nipote Neri-Corsini, la figura chiave per la caratterizzazione architettonica del pontificato di Clemente XII. Il Bottari segretario del Neri-Corsini, uomo di cultura e storico teologo in rapporto diretto con i gruppi di punta di quel dibattito teologico anti-gesuita, che espresse il primo maturare del giansenismo italiano (1), costituì il punto di riferimento e di coagulo « giansenista » presso la corte pontificia per un vasto gruppo di intellettuali.

(1) Si veda sul tema, tra gli altri, A. C. Jemolo, *Il giansenismo in Italia prima della rivoluzione*, Bari 1928.

Franco Venturi ha con rara efficacia tratteggiato la depressa condizione dell'Italia nel quadro europeo del periodo in esame e dello Stato Pontificio in particolare come parte della costellazione italiana, le grandi speranze per una fase più attiva politicamente ed economicamente, suscitata dall'elezione di Papa Corsini e del tanto che ci si aspettava dall'azione e dalle qualità del Neri-Corsini (1).

Con Clemente XII furono subito tutti i migliori eruditi: l'Orsi, il Lami, il Bottari. Sia tramite il Bottari, che per legami diretti, i Corsini erano in rapporto con tutto il gruppo culturale che insegnava all'Università di Pisa; dove più viva si era mantenuta la tradizione scientifica galileiana e la ricerca storica erudita, in una continuità diretta con la tradizione cinquecentesca. Cosa questa che non sarà di poco conto in campo architettonico (2). « Questi chierici aperti al razionalismo — dirà Franco Venturi — trovarono il loro *ubi consistam* in una *morale rigorista,* in una *intima severità,* talvolta in una chiusura ascetica ... Si andò cioè cristallizzando in quegli anni il *rigorismo* degli intellettuali, pronti ad ogni esperienza, ma sicuri di sé in questo loro distacco della folla. Cerati, Bottari, Celestino Galiani furono rappresentanti tipici di questo gruppo, che gli storici han definito giansenistico » (3). Se l'atteggiamento rigorista è una nota caratteristica di questi uomini raccolti intorno al Papa, e se è facile immaginare l'importanza che le decisioni derivate da quell'atteggiamento possono avere sul contesto sociale romano, ognuno può valutare come l'atteggiamento di « intima severità » possa aver giuocato nelle scelte che i corsiniani cominciarono a prendere circa le realizzazioni architettoniche del periodo.

Primo giansenismo di preminente accezione anti-gesuita è stato definito, soprattutto dallo Jemolo, il dibattito che toccò l'Italia in quel periodo (4): fenomeno eminentemente aristocratico, esso interessò soprattutto piccoli gruppi di intellettuali.

Dalle tesi più propriamente teologico-filosofiche, si passava in quei dibattiti al richiamo ad una vita religiosa più severa, ad

---

(1) F. Venturi, *Gli anni trenta del Settecento*, in « Miscellanea Walter Maturi », pp. 96 e ss.

(2) F. Venturi, *op. cit.*, p. 112.

(3) F. Venturi, *op. cit.*, p. 113. Alla breve citazione riportata si può aggiungere, al fine di completare la caratterizzazione sociologica della nuova élite, « Non senza qualche ragione, perché il giansenismo è stato l'eresia di una élite, *la segreta morale di un gruppo dirigente in via di trasformazione ...* ».

(4) A. C. Jemolo, *op. cit.* alla nota di p. 345; p. 104.

un atteggiamento contro le superstizioni e le leggende religiose coltivate dalle folle, alla lotta contro la retorica e la fastosità barocca, ad un richiamo verso una morale più ascetica ed illuminata, ad una ripresa del dibattito galileiano sui rapporti tra Scienza e Fede.

Costante fu nei suoi personaggi l'alto rigorismo morale.

Ecco allora emergere e farsi chiara la nervatura del nuovo clima culturale: nel desiderio di una religione purificata e libera dalle superstizioni, nel sentimento di distacco dalla folla misticheggiante e superstiziosa, nell'elevato senso critico proprio di storici eruditi sempre pronti alle diffidenze raziocinanti, si possono sintetizzare gli atteggiamenti principali, laterali al problema più strettamente teologico della teoria giansenista del « duplice amore », ma decisivi a livello culturale e sociale. Il Bottari, ritenuto dai suoi nemici ed amici il coordinatore e l'animatore del gruppo romano della prima ondata (1), è il bibliotecario ed il consigliere del cardinal Neri-Corsini, è sottobibliotecario della Vaticana; la sua casa è la palestra per gli incontri e le discussioni del gruppo.

Il Neri-Corsini è la massima autorità amministrativa e politica dopo il Papa (2), nume tutelare degli anti-gesuiti a Roma: a lui si dedicano gli scritti, Giuseppe Agostino Orsi è suo ospite.

È noto come le speranze di iniziativa politica e di rovesciamento della concreta condizione di dipendenza del Papato dalle Monarchie europee, riposte nel papato di Clemente XII, andarono largamente deluse sia per l'oggettiva difficoltà nel momento storico — uno dei più tormentati e difficili per l'Italia tutta — che per l'incertezza con cui Neri-Corsini affrontava gli spinosi problemi (3).

Più decisiva ed incisiva invece fu la presenza delle convinzioni « fiorentine », che il gruppo introdusse in campo artistico nell'ambiente romano. Non solo per la quantità di opere pubbliche realizzate o messe in cantiere durante il pontificato di Clemente XII, rese possibili dalla riesumazione del lotto e dalla destinazione dei suoi introiti alle nuove fabbriche, ma anche per gli indirizzi cultu-

---

(1) A. C. Jemolo, voce « Giansenismo », in Enciclopedia Treccani.

(2) Sui Corsini è di utile consultazione L. Passerini, *Genealogia e storia della Famiglia Corsini*, Firenze 1858. Per un profilo della figura di Clemente XII vedere a pp. 157-172; per quello del card. Neri-Corsini vedere a pp. 176-181. Sull'operato di Clemente XII e del suo cardinal nipote vedere anche le pagine del Pastor (L. Pastor, *Storia dei Papi*, vol. XV, pp. 660 e ss.).

(3) È sintomatica a tale riguardo la notevole coincidenza di giudizi critici espressa dai vari storici, che in qualche modo hanno tratteggiato la figura del cardinale.

rali ed artistici che furono coscientemente usati per controllare e scegliere personaggi e prodotti architettonici.

Innanzi tutto vanno appena ricordate le radici fiorentine dei corsiniani, che li sintonizzavano spontaneamente su un preciso gusto, in generale « antibarocco » o fortemente critico delle convinzioni barocche, caratterizzato da decise preferenze per l'area cinquecentesca; cosa che sarà di non lieve peso nelle scelte critiche che questi personaggi inizieranno ad articolare.

Rigorista per convincimento teologico, schierato contro le superstizioni religiose e popolari, nemico della retorica barocca, spregiatore della plebe che non conosce le *ragioni* e le *regole* del procedere artistico, dispregiatore degli artisti da lui definiti « incolti » della generazione barocca, che a quel gusto retorico e superstizioso del popolo davano forma, il Bottari è uno degli uomini chiave — insieme al Neri-Corsini — del giro di boa arcadico-razionalista, per dirla col Binni (1), dell'architettura romana. Spia fedele ed interessantissima delle sue intenzioni sono, tra le altre sue carte, quei « Dialoghi sopra le tre arti del disegno » pubblicati nel 1754, ma che, per l'esplicita dichiarazione presente nella Introduzione, si riferiscono a dibattiti maturati intorno al 1730-35 (2).

Giudicati di poco conto dallo Schlosser, ai fini della costruzione di una teorica nell'arte (3), essi sono invece estremamente utili per testimoniare con precisione le riflessioni critiche del suo autore sui problemi del momento.

Soprattutto nel Secondo e Terzo dialogo i temi della disciplina architettonica sono affrontati a fondo e dibattuti sullo schema di un dialogo tra il Bellori ed il Maratta; ove già la scelta dei dialoganti denuncia chiaramente i poli culturali classicistici, su cui l'autore sintonizza le sue osservazioni.

Colpisce subito in apertura la distinzione, tra architetti plebei ed architetti colti, tra committenti che non si intendono dei principi delle arti e che fanno « scappar fuori opere mostruose ... », « senza servar *decoro*, *arte*, o *ordine nessuno* » (4) e l'esigenza invece di una elevata coscienza critica nei nuovi mecenati.

Distinzione che permette al Bottari di sottolineare la dominante sociologia popolare del Barocco, in una con la definizione della sua condanna.

---

(1) W. Binni, *op. cit.*, p. 327.

(2) G. Bottari, *Dialoghi sopra le tre arti del Disegno*, Lucca 1754.

(3) J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, Firenze 1935, p. 664.

(4) G. Bottari, *op. cit.*, Dialogo II, p. 66.

L'architettura patrocinata dal dotto monsignore fiorentino sarà invece severa, piena di sapienza, ragionevole, non incline ai rapimenti mistici. Chiudendo così alla operosa pattuglia barocca coeva le possibilità professionali ufficiali, e relegandola alla committenza popolare e dei non « intenditori ».

Ed è in tal senso che può aver trovato più spazio operativo un Sardi — che di lì a pochi anni produrrà la facciata della Maddalena — piuttosto che un Valvassori, teso invece ad una esplorazione culta dell'operatività barocca. L'architettura culta, della committenza ufficiale, non sarà più, o quasi più, barocca; cercherà un suo carattere ordinato, più « saputo », più controllato, riprendendo in esame della tradizione storica quella fascia di produzione cinquecentesca e tardo-cinquecentesca, messa da parte cento anni prima proprio dall'erompere delle ricerche barocche.

Successivamente a questa scelta il Bottari si preoccupa di tracciare un vero e proprio schema di studi, necessario per togliere l'architetto dalla sua condizione « plebea », di pedissequo copiatore e montatore di parti e motivi decorativi altrui. Dopo una precisa definizione di architettura, consistente nel « giusto stabilimento » statico della fabbrica, nella efficace sua distribuzione e nella sua definizione formale (1), egli elenca le conoscenze scientifiche e culturali necessarie per acquisire la padronanza dei tre aspetti fondamentali citati. I suoi strali si concentrano ripetutamente contro quel far di pratica, che a suo dire, caratterizzava gli architetti suoi contemporanei. Al far di pratica occorre sostituire uno studio vero, che renda coscienti gli architetti dei procedimenti formativi e formali e li faccia capaci delle rispettive scelte qualitative.

Tra questi vengono elencati lo studio della meccanica dei corpi, della statica per dominare le volte, della dottrina geometrica e così via.

Quest'ultima infatti — prosegue il Bottari —, « come diceva il gran Galileo, è la pietra di paragone dei medesimi ingegni perché meccanica, prospettiva, idrostatica hanno fondamento nelle geometrie ».

Studio ed ingegno occorrono all'architetto anche per imparare a « spartire » le fabbriche mentre invece « i giovani, che di presente attendono allo studio dell'architettura, non apprendono altro, che quella, la quale riguarda l'ornato » (2). Ma « per essere un buon architetto non basta il sapere le misure, e le proporzioni

(1) G. Bottari, *op. cit.*, Dialogo III, p. 111.
(2) G. Bottari, *op. cit.*, Dialogo III, p. 121.

dei quattro ordini, ... ». « Perché d'onde poi si apprenderà, di quale di questi ordini uno si debba servire ? » (1).

Chiave di volta per una maturazione reale sarà una « ostinata attenzione nel disegno ». « Così è, chi non sarà un gran disegnatore non farà mai in genere d'architettura cose che abbia garbo ... Per questo ho detto, che chi studia l'architettura non la professa, cioè quelli che attendono al disegno al dipingere, o allo scolpire in oggi non sono adoperati né considerati, ne essi si producono per architetti; e quelli che fanno da architetti non studiano il disegno, e non intendono la prospettiva, né le matematiche ». « *Fanno come possono, cioè male ... come del fare chi manca del fondamento principale, e va a tastoni* ... come il rabescame di certi intagliatori in legno nel fare adornamenti ... i quali dopo aver fatto uno scartoccio piegato per un verso, ne fanno uno che piega per l'altro, e a questo ne attaccano uno, che di nuovo piega in contrario ... » (2).

Il vero architetto, più che copiare i motivi formali deve *studiare per imparare ad imitare*. Con l'accenno ad una teoria dell'imitazione bottariana, ove ricompaiono ricordi della teoria dell'« Idea » belloriana, egli invita l'architetto ad uscire dal suo « far di mestiere » per riconquistare un efficace criterio di giudizio operativo; utile sia a cogliere l'essenza formativa presente nei maestri antichi e così a ripercorrerla senza cadere nella copia, sia per sapere « *il fine della sua arte ... per poter ad esso indirizzare e con esso regolare le sue operazioni* » (3). In tal modo accanto a tale concezione dell'imitazione il Bottari avanza la sua teoria della « proprietà » o del « fine » da perseguire nell'aggettivazione formale. Essa è il vero strumento di selezione tra le tante ipotesi che si presentano nell'ornare le fabbriche: una via per frenare il rigoglio plastico « immotivato » dell'architettura barocca. « Dovrebbero considerare a qual uso ella la decorazione è destinata e questa ragione, e quest'uso tener forte e non preterire ». Con questo invito a criticizzare i procedimenti decorativi, sulla base di una verifica di « contenuto » desunta dal fine al quale è demandata la fabbrica o le singole parti di questa, Bottari condanna i suoi contemporanei che « non pensano ad altro, che a copiare da qualche buona architettura ... qualche ornamento, ... ovvero ghiribizzando a rinvenire qualche cosa nuova, e capricciosa e applicarvela ... » (4).

---

(1) G. Bottari, *op. cit.*, Dialogo III, p. 122.
(2) G. Bottari, *op. cit.*, Dialogo III, pp. 127 e 128.
(3) G. Bottari, *op. cit.*, Dialogo III, p. 144.
(4) G. Bottari, *op. cit.*, Dialogo III, p. 145.

La lunga disamina di tali considerazioni ci ha permesso di sottolineare come i temi di fondo della temperie culturale generale si calassero nel dibattito concreto, e come essi tagliassero impietosamente senza un minimo diritto all'ascolto, sulla generazione barocca: allora ancora in piena attività.

Sulla base di questa piattaforma di convinzioni si innesta ora un breve accenno alle proposte architettoniche, sintonizzate su questa linea di gusto, che maturarono tra il 1728 e il 1733.

Piuttosto che condurre una lettura delle opere realizzate o concluse nel periodo in esame, peraltro già operata brillantemente con attenzione particolare al versante barocco (1), pensiamo utile — al fine di chiarire le componenti classicistiche o raziocinanti già presenti nel panorama romano prima dell'avvento dei corsiniani — accennare brevemente alla piattaforma di tendenze operative presente nell'Accademia di S. Luca. Ciò sia attraverso l'insegnamento diretto, che per mezzo dei giudizi e delle scelte fatte attraverso i Concorsi Clementini. In altre occasioni è stato posto l'accento sulla diffusa atmosfera classicista presente nell'Accademia di S. Luca, sottolineandone la forza di suggestione per le non lontane proposte illuministe (2), e verificandone la presenza in un ampio arco di tempo (3). A titolo di semplice stimolo mnemonico si può ricordare a tale riguardo il progetto, presente in S. Luca, di Carlo Stefano Fontana (4) (fig. 2): tessuto su tracciati generatori a maglia triangola, estrinsecata in una attenta enunciazione dei valori volumetrici delle cellule spaziali messe in combinazione planimetrica (fig. 3). O meglio ancora il progetto per una grande chiesa del Lazzarini, del 1716 (5), dove l'estradossatura dei volumi base della composizione (figg. 4-5), cubo, semisfera, parallelepipedo, è così compiaciutamente ricercata nella sua qualità di pura geometria da costituire un'apertura precisa verso l'ancora lontano neo-classicismo. Ma a parte l'efficacia di questi due esempi citati episodicamente, ed a cui se ne potrebbero aggiungere molti altri, i Concorsi del 1728 e del 1732 costituiscono più precise testimo-

---

(1) P. Portoghesi, *op. cit.*, vedere per le implicazioni ed i risultati soprattutto i capp. V, VI e VII.

(2) W. Oechslin, *op. cit.*, in « Controspazio », 1970.

(3) F. Fasolo, *Classicismo romano nel 700*, in « Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura », n. 3, 1953.

(4) Il disegno è conservato presso l'Archivio dell'Accademia di S. Luca, ed è contenuto nella Cartella Y.

(5) Questo disegno invece è raccolto nel volume dei progetti relativi al Concorso Clementino del 1711, presente nell'Archivio dell'Accademia di S. Luca.

nianze — per il periodo in esame — della qualità architettonica patrocinata ad approvata dall'Accademia.

Con la sua « Gran piazza situata in vista di porto » il Marchionni non solo vinse chiaramente la Prima Classe del relativo Concorso del 1728 (1), ma produsse un elaborato ove sono inverate efficacemente proprio quelle caratteristiche di semplicità, di sobrietà, di ordine, di chiarezza, che diverranno il leit-motiv degli anni successivi. Già l'idea di prefigurare una geometria elementare rettangola, entro cui contenere la piazza prevista, denuncia l'intenzione a richiudere le tante possibili combinazioni spaziali proprie del tema (quelle che invece saranno esplorate dai concorrenti meno fortunati) entro un calibro geometrico elementare. Il complesso inoltre è tutto modulato sulla combinazione di quadrati, cerchi, rettangoli tenuti insieme con precisione da un rigido telaio geometrico. Mentre la soluzione urbanistica della maglia urbana circostante sperimenta in modo incerto una combinazione di geometrie trapezie (fig. 6), una autorevole definizione architettonica del complesso rinforza ancora di più la volontà chiarificatrice del suo autore (fig. 7).

L'insieme infatti è costruito sulla iterazione quasi costante di un unico modulo formale, dato dalla articolazione base ordine-arco aggregata volumetricamente su due soli livelli, in modo da evitare una definizione volumetrica per forti accentuazioni (fig. 8).

Tutto è contenuto nell'altezza costante di due strati di archi sovrapposti e soltanto al centro del fondale a semicerchio, emerge l'elemento accentratore e risolutore. Dominio dell'orizzontale, definizione formale ottenuta attraverso l'uso di un modulo compositivo unico, elementare geometria di tutto l'organismo, sono caratteri abbastanza precipui di questa esercitazione accademica: altamente indicativi di un clima culturale.

Non è a caso che il Quagli ed il Nicoletti, secondi premi della Prima Classe allo stesso Concorso cercassero, anche se in una maniera contenuta, di modellare con il nuovo organismo sequenze di spazi più complesse e soprattutto orchestrassero volumetrie notevolmente diversificate in altezza (fig. 9).

Una persistenza di spunti barocchi più decisa è avvertibile negli elaborati della Seconda Classe del Concorso Clementino dello

---

(1) Questo disegno, così come gli altri che qui si citano di seguito, del Marchiomi del Quagli del Nicoletti del Posi del Doria e del Guiotti, sono raccolti nel volume dei grafici del Concorso Clementino del 1728 nell'Archivio dell'Accademia di S. Luca.

stesso anno. Qui il tema di un convento-abitazione per religiosi, più legato alla esplorazione casistica professionale ed alla suggestione visiva delle tante soluzioni barocche, permette una maggior varietà di soluzioni e la maturazione di tentativi veicolanti vistosamente proposte formali tardo-seicentesche.

Se la qualità del progetto del Posi (fig. 10), già noto nel suo prospetto, giustificano la vittoria e rivelano un operatore in pieno possesso di una strumentazione architettonica interessante, nella calibratura dello spazio del progetto dell'Asprucci (secondo premio) è facile notare una cautela notevole, giustapposte a combinazioni mistilinee di estrazione borrominiana nel profilo della facciata. Ma soprattutto nelle proposte del messinese Doria (fig. 11) e del romano Guiotti è facile ricavare osservazioni utili. Sia l'uno che l'altro infatti impostano il loro complesso in maniera asimmetrica e puntano su una caratterizzazione per stacco tra la chiesa e l'edificio religioso. Ma oltre che per l'abbandono dell'organizzazione assiale nell'organismo, quelle esercitazioni sono interessanti non tanto per i risultati — che anzi in quella del Doria la giustapposizione della cupola alla facciata e l'eliminazione del rispettivo tamburo producono un risultato goffo e maldestro — quanto perché colgono i loro autori in atteggiamento ricettivo verso gli spunti della tradizione barocca romana; denunciati dalla fastosa orchestrazione del prospetto della chiesa per il Doria, e dalla attenta caratterizzazione della facciata rispettiva, risolta per curve convesse ribattute, nel Guiotti.

Cosa che diviene interessante perché indicatrice delle preferenze formative nel 1728 dei due autori, e perché permette di controllare le trasformazioni e gli sviluppi ulteriori, a cui essi quattro anni dopo perverranno nel Concorso Clementino di Prima Classe: quello vinto dal Vittone. Qui ritroviamo tra i premiati sia il Guiotti con terzo premio, che il Doria con una menzione fuori concorso (1).

Sia l'uno che l'altro nello sviluppo del grande tema della « Città sul mare » ne caratterizzano architettonicamente dei singoli pezzi; su questi è facile operare dei confronti con gli organismi di quattro anni prima. Il Doria, di cui si riproduce la pianta della Cattedrale sita sulla piazza principale della città (fig. 12), abbandona gli spunti planimetrici berniniani, ancora inseriti nella sua prima esercitazione e propone un organismo a

---

(1) Anche questi progetti, come quelli che si citano successivamente del Sala relativi al Concorso Clementino del 1732, sono raccolti nell'omonimo volume presso l'Archivio dell'Accademia di S. Luca.

semplice croce greca, compiaciuto della sua esatta geometria, ove tra l'altro è depressa l'enfasi colonnare dimostrata quattro anni prima.

Il Guiotti a sua volta non solo rinnega la libertà distributiva del precedente schema del '28, ma organizzando un gigantesco isolato edilizio sul tema di « Collegio pubblico di diverse lingue con chiesa annessa », compie una operazione di sintonizzazione sull'architettura della fine del '500 altamente indicativa. Cita cioè testualmente la soluzione planimetrica ed altimetrica dellaportiana del complesso della Sapienza di Roma, rifiutando dell'esempio romano proprio l'eterodosso inserimento borrominiano della chiesa di S. Ivo, che è sostituito da una neutra proposta a vano centrale circolare con bracci formanti croce greca. L'operazione di rifiuto del barocco si diffonde inoltre nel gigantesco organismo disegnato, il quale nella strutturazione a cortili multipli ammicca alle proposte ammannatesche per la « Città ideale ». Si osservi la caratterizzazione architettonica dei cortili (fig. 14). Alla soluzione fluida del giro d'angolo, presente nel rispettivo cortile di quattro anni prima, risolta attraverso l'inserimento di una colonna sullo spigolo all'incrocio delle pareti, si sostituisce una proposta disgiuntiva — canonica dell'architettura cinquecentesca — per la quale ogni parete viene conclusa dalla rispettiva parasta e l'angolo è girato attraverso la ribattitura della stessa. La compiaciuta citazione dellaportiana arriva al punto di ripetere l'esedra di fondo, presente nel modello cinquecentesco, evitando soltanto dello stesso la rottura dell'omogeneità ritmica dell'insieme, presente nelle campate finali dei lati lunghi; le quali erano state introdotte dal Della Porta per assorbire i condizionamenti dovuti alle complesse vicende storiche di quella fabbrica (fig. 14).

Di particolare interesse, come testimonianza di assorbimento delle preoccupazioni funzionali e « razionali » circolanti a livello di dibattito, si rivela anche il progetto di Carlo Sala. Attento a problemi di combinazione geometrica giustappositiva nella pianta del Seminario (fig. 15) (costituito da quadrato + cerchio + triangolo + rettangolo), e di modulazione purista dei volumi (fig. 16), come nella Lanterna del Porto (fig. 17), egli dà corpo e sfodera le proprie conoscenze funzionali e tecniche nella pianta della Fonderia della città e nei molti grafici illustranti problemi tecnici, quali quelli per le fondazioni di costruzioni sull'acqua (fig. 18).

La scoperta operazione di ripescaggio e di ripresa neocinquecentesca del Guiotti permette di documentare con estrema precisione la diffusa predisposizione culturale a scavalcare un'espe-

rienza di circa centocinquanta anni, al fine di ritrovare fonti nuove e stimoli in sintonia con le preoccupazioni prevalenti.

Così quando questa aspirazione si esprimerà clamorosamente nel risultato del Concorso per la Facciata di S. Giovanni in Laterano, sarà ufficializzare e consolidare una tendenza di gusto già formata. Infatti la regressione dalla cauta verifica di ipotesi barocche alla convinta frequentazione cinquecentesca, chiaramente espressa nelle proposte Clementine del 1732 (neanche Vittone, è già stato notato, pur nella sua bravura può sottrarsi a tale sollecitazione) è tale che il Galilei non esploderà in novità assoluta su un ambiente lontano dalle sue volizioni.

Anzi crediamo di poter affermare il contrario: che l'ambiente romano cioè aveva avanzato già delle proposte formali chiaramente anticipatrici della facciata galileiana.

Questo non soltanto per la piattaforma di gusto di Carlo Fontana, tesa a neutralizzare le convinzioni ed i fulgori barocchi tra la seconda metà del seicento ed il primo settecento (1), ma anche per la presenza, nel primo '700, di opere già risuonanti in modo diverso dal fare barocco. Avviate cioè prima del 1732 ad esplorare il revival neo-cinquecentesco con convinzione: ed al di là delle ricerche di un Giovan Battista Contini.

Ci limitiamo qui a segnalare in tal senso la stranamente precoce presenza di Carlo Buratti, allievo di Carlo Fontana, attivo architetto presente con ruoli di prestigio nella struttura dell'Accademia di S. Luca oltre che come giudice di molti Concorsi Clementini (2).

Del Buratti non ci preme qui ripercorrere la produzione, quanto segnalare due opere anticipatrici in qualche modo della facciata di S. Giovanni in Laterano (3).

L'una la facciata del Duomo di Albano (fig. 19), l'altra i disegni del Gabinetto Nazionale delle Stampe per la Chiesa di Gesù Bambino in via Urbana a Roma. Nel primo esempio, concluso nel 1721, l'impaginato architettonico ad ordine colossale

---

(1) Molto istruttivi al riguardo sono i modi con cui viene spesso presentata la battaglia antibarocca svolta dal Fontana.

(2) Il nome del Buratti, a testimonianza del prestigio conquistato nell'ambiente romano, compare continuamente nei vari fascicoli delle Relazioni dei Concorsi Clementini in qualità di giudice delle gare architettoniche.

(3) Una delle prime fonti critiche sul Buratti è il Pascoli delle *Vite*, ove è citato tra gli allievi di Carlo Fontana insieme al Carapecchia, a Felice del Lino, al Bizzaccheri, ai Fontana (Gaspare figlio di Carlo, Girolamo e Carlo Stefano nipoti), a Tommaso Mattei, allo Specchi, ed a Matteo Sassi.

(fig. 20), se risente dello smodato fuori scala delle colonne della facciata di S. Carlo al Corso, assorbe quella indicazione in più congruo e serrato meccanismo di lesene giganti, attraverso la rilettura di opere cinquecentesche (Lambardi ed altri). Dall'altra nell'ordine gigante, che come giustamente ha sostenuto il Matthiae (1) nasce dal desiderio di maggior corrispondenza semantica tra facciata e spazio interno e quindi su un'esistenza a serrare in omogeneità spazio interno ed estrinsecazione esterna, il Buratti (ad Albano rielaborò completamente anche lo spazio interno della chiesa risolvendolo con un sistema di parete binate giganti) si dimostra pienamente sulla linea di tali preoccupazioni.

La facciata estremamente semplice e chiara e pur tuttavia altisonante, per lo sfruttamento dell'accentuazione del profilo planimetrico, mostra nei raccordi rettilinei dei campi tra le paraste, nella ribattitura dei capitelli dell'ordine sui risvolti dei piani un autore già lontano dagli stilemi decorativi barocchi (fig. 21).

Ma il progetto per il complesso del Bambin Gesù su Via Urbana, preparato intorno al 1730, è molto più avanti sulla strada che porta al S. Giovanni galileiano. Si ricordi per inciso come il Bambin Gesù fosse il protettore degli Arcadi, e come perciò la dedicazione di questa chiesa a quel culto sintonizzi tematicamente l'opera del Buratti sul mondo delle aspirazioni arcadiche prevalenti.

Qui, in una fase di progettazione immediatamente precedente a quella eseguita (2), compare, incastonato tra due ali a semplice caratterizzazione, un prospetto di chiesa ad ordine gigante su piedistalli formato da loggiati sovrapposti ed aperti, anteposti allo spazio interno della chiesa (fig. 22). L'esempio costituisce un precedente diretto dell'opera del Galilei. La proposta non più eseguita, per la rotazione dell'orientamento della chiesa su Via Urbana e sostituita da un prospetto che sviluppò invece le indicazioni della facciata di Albano (3), raccoglie in sé ampiamente le tensioni critiche « razionali » antibarocche. Nella

---

(1) G. Matthiae, *Ferdinando Fuga e le sue opere romane*, Roma 1951, p. 19.

(2) Ci si riferisce ai disegni del Buratti, presenti al Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma, pubblicati dalla Bianchi (L. Bianchi, *Disegni architettonici di F. Fuga e di altri architetti del Settecento*, Roma 1955) insieme ad altri di autori coevi.

(3) Matthiae, *op. cit.* Tutto il complesso, iniziato dal Buratti, fu lasciato da questi appena all'inizio. Mentre la facciata della chiesa restò più vicina alle proposte finali del Buratti, l'interno fu trasformato dal Fuga, che ne concluse l'opera. Testimonianza del progetto burattiano è nei disegni citati nella nota precedente.

stesura mono-tona e semplice dei prospetti delle ali del convento, è facile verificare la citazione di quelle facciate prodotte tra il tardo cinquecento e i primi anni del '600 dagli architetti della generazione pre-barocca: dal De Vecchi, dal Guerra per esempio. Così come la volontà a tenere la caratterizzazione architettonica su un ritmo compositivo volutamente elementare dato dalla ripetizione equivalente di un partito-tipo, ritmato su tutta l'estesa parete.

D'altra parte la spesso ripetuta tesi di una prevalente importazione a Roma — da parte del Galilei — di gusto neo-palladiano dall'area inglese, conseguente al soggiorno del toscano in Inghilterra, va abbondantemente revisionata. Infatti è merito dell'attento studio della Toesca (1) sul primo periodo galileiano l'aver mostrato, attraverso la pubblicazione dei lavori di questo periodo, la sostanziale incertezza di orientamento del suo autore. Incertezza denunciata nei progetti per le Chiese della City, i quali vanno dalla non convinta esercitazione del tempio in stile dorico (non convinta perché tutte le altre proposte parallele ne sono lontane, ed anzi la contraddicono pienamente) alle più decise ricerche barocche su schemi ellittici o circolari. In queste si esperimenta la compenetrazione spaziale tra ambiente principale ed ambienti secondari, mediata stilisticamente da citazioni dell'architettura seicentesca toscana. Così come in parte avviene in quelle per gli edifici civili, tra cui si segnala la villa per Lord March, più vicina al gusto ed ai ricordi romani. Già la Toesca, notando l'estrema varietà di indirizzo presente in tali progetti, tendeva ad interpretarla come testimonianza di una notevole « adattabilità » del suo autore alle più varie tendenze.

Constatata perciò tale predisposizione nel Galilei sembra anche utile sottolineare, contrariamente alle convinzioni comuni, un tentativo di introdurre in ambiente inglese ricerche dell'area italiana,

---

(1) I. Toesca, *Alessandro Galilei in Inghilterra*, in « English Miscellany », 3, 1952, pp. 187 e ss.

La Toesca mette bene in luce il carattere complesso, « interdisciplinare », della preparazione giovanile del Galilei prima della sua partenza per l'Inghilterra, che degli studi ivi condotti.

A proposito dei sette progetti per Chiese nella City l'autrice nota come la soluzione « periptera » del Galilei fosse quasi simile ad altri progetti, preparati per la stessa occasione da altri autori e conservati nel Victoria and Albert Museum.

La ripresa « archeologica », comune a molti lavori di uno stesso modello architettonico, fu in parte condizionata dalla volontà della committenza, la quale chiedeva un vano per circa 4.000 persone privo di cappelle e senza navate.

piuttosto che l'operazione inversa (1). In questo senso vanno interpretate forse le chiusure e le difficoltà, che il Galilei incontrò nel suo soggiorno; nonostante le protezioni di cui godeva.

La sconsolata constatazione, espressa in varie lettere, di incontrare difficoltà operative in Inghilterra perché « straniero e cattolico », può essere anche la testimonianza indiretta della « estraneità » con cui erano viste dall'ambiente culturale le proposte del fiorentino (2).

Se si pensa poi al Galilei della fase fiorentina prevalentemente tecnica, successiva al ritorno in Italia voluto dal card. Neri-Corsini, ed all'oratorio del Vivaio a Scarperia così poco chiarificatore del successivo exploit romano (3), si dovrà ammettere un ruolo particolare, se non decisivo, di Roma per il coagulo delle certezze operative galileiane.

Ad ulteriore riprova di ciò (oltre all'accennato anticipo dell'opera del Buratti per la facciata a loggiati sovrapposti del S. Giovanni galileiano) si ricordi come la « novità » del progetto galileiano fosse stata parallelamente avanzata, tra gli elaborati dello stesso Concorso per S. Giovanni in Laterano, anche dal Vanvitelli nel relativo progetto ad ordine gigante. Questa proposta, la prima presentata dal Vanvitelli, se non prevede la soluzione a doppio loggiato, sostituita nel secondo piano da una parete piena come nella facciata maderniana del S. Pietro, è però orchestrata da una composizione colonnare molto simile a quella del fiorentino. Evidentemente il risultato maderniano non poté non costituire un modello, data la concordanza dei problemi da risolvere simbolici e di connessione; con l'edificio esistente e con lo spazio gigantesco antistante; per autori alla ricerca di una risonante « corrispondenza » con lo spazio interno della chiesa e di un « proporzionato » adeguamento all'enorme scala dello spazio esterno.

E che dalla stabilità della tradizione cinquecentesca romana il Galilei desuma a piene mani spunti di riflessione lo confermano le altre sue opere. Tra queste si ricordi in particolare la conformazione della facciata di S. Giovanni dei Fiorentini, di puntuale

---

(1) È ovvio per rovescio come, allorché il Galilei tornerà in Italia, ricordi inglesi della sua prima fase di ricerche riemergeranno come sottofondo alle scelte romane; caratterizzando in qualche modo il tono più « severo » delle sue proposte.

(2) I. Toesca, *op. cit.*

(3) P. Sampaolesi, *L'oratorio del Vivaio a Scarperia, architettura di Alessandro Galilei*, in « Atti dell'VIII Congresso di Storia dell'Architettura », Caserta 1953.

calibratura sulle ricerche tardo-cinquecentesche relative alle facciate di chiese ad ordini sovrapposti.

Tutti i fatti, tutte le convinzioni critiche e le scelte a cui si è accennato sono tali da permetterci di dare un volto preciso ad una tendenza di gusto distinta da quella barocca. Essa per contenere in sé precisi caratteri non è richiudibile né in un vero e proprio atteggiamento neo-classico, che maturerà soltanto più tardi, né tanto meno in uno stanco sottoprodotto del barocco. Né ancora essa è definibile con la generica etichetta di tendenza classicista; e ciò per vari motivi. Innanzitutto per contenere ancora le opere di questa fase un ricordo di quel senso del grandioso, di quel tono sostenuto, che è retaggio diretto e più ricco della « retorica in barocco »; dall'altra per utilizzare ancora i loro autori in vario modo il patrimonio della grande stagione precedente, presente nel tono e nel significato, ma stravolta ed imprigionata in sistemi coordinatori severi, o in ritmi compositivi semplici, o raggelata in un'aura di « ragionevolezza », che ne fanno « altro ».

Sul fronte opposto basterebbe la preferenza, rilevata costantemente negli architetti di questa tendenza, di concentrarsi nel frenare a livello di conformazione dello spazio la compenetrazione tra le cellule spaziali contigue, o nell'evitare gli slittamenti o fusioni da una geometria planimetrica ad altra, per denotare un già chiaro distacco formativo dall'area barocca.

Inoltre le convinzioni e le intenzioni, espresse a livello di poetica e di critica, denunciano con chiarezza una volontà formativa generale diversa da quella barocca: cosa che non si può trascurare ed a cui va data una individuazione.

Per tutto questo pensiamo non si possa più parlare né di una « razionalizzazione del barocco » né di un « proto-neoclassicismo » (1).

Per la caratterizzazione dell'opera di un Buratti, di un Galilei, di un Vanvitelli, di un Salvi, di un Fuga, di un Marchionni, di un Derizet

---

(1) Confrontare su tutto il contrastato problema, oltre al testo della Griseri (A. GRISERI, *Metamorfosi del Barocco*, Torino 1969) e del Portoghesi (P. PORTOGHESI, *op. cit.*), tra gli altri la Bianchi (L. BIANCHI, in *op. cit.*, p. X, ed in *Disegni del Vanvitelli e del Fuga al Gabinetto Nazionale delle Stampe*, in « Atti dell'VIII Congresso di Storia dell'Architettura », Caserta 1953), il DE RINALDIS (*L'arte in Roma dal Seicento al Novecento*, p. 51), F. FASOLO, *op. cit.* alla nota 39), il ROSCI (*Filippo Juvara e il nuovo gusto classico alla metà del 700*, in « Atti dell'VIII Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura », Caserta 1953), il MATTHIAE, *op. cit.*, p. 23; così come i testi che toccano in qualche modo il problema del primo settecento architettonico a Roma.

e così via pensiamo quindi giusto introdurre in ambito architettonico il concetto, emerso dalla serie dei fatti letterari, di Arcadia.

Questo non solo perché effettivamente Vanvitelli e Salvi furono Arcadi, di cui restano presso l'Accademia di S. Luca vari prodotti poetici, né solo per il fatto che unico fosse il clima culturale sotteso alle discussioni dell'Accademia di S. Luca e dell'Arcadia, come dimostrano tantissime testimonianze: ma soprattutto per le notevoli e precise analogie *strutturali* rinvenibili a livello di giudizio globale tra le rispettive ricerche. Se l'Arcadia letteraria fu in parte notevole una ribellione al gusto del barocco; se, come è stato sostenuto, essa cercò di tradurre in nuove forme di linguaggio i valori di una cultura avviata verso il « razionalismo »; se tuttavia in essa è riscontrabile pur nella impostazione anti-barocca un persistere di elementi di continuità seicentesca; se ancora la sua ripresa del classicismo — per dirla col Binni — si colloca non come pura « restaurazione dell'antico » o pura « autorizzazione » per timide novità estrapolate sulla scorta dei classici; se tutto questo è vero non è chi non veda la speculare corrispondenza di ciò con la tendenza di gusto architettonico fin qui tratteggiata.

Ma le corrispondenze potrebbero proseguire: basterà citare in ambito letterario, in concomitanza col neo-cinquecentismo architettonico, la ripresa del petrarchismo neo-cinquecentesco; usato in nome del « buon gusto » o dell'organicità del componimento poetico, contro il tipico montaggio barocco per sequenze di « concetti » tumultuosi; e così via.

È noto come l'affermazione definitiva e la sortita più clamorosa della nuova tendenza di gusto, già in preparazione da tempo, sia costituita dai due grandi Concorsi del 1732: quello della facciata di S. Giovanni in Laterano e quello per la Fontana di Trevi.

Non è qui tanto il caso di rifare la storia di quei due confronti, con cui si chiusero le speranze di spazio operativo e di riconoscimento ufficiale per prevedibili sviluppi rococò dal barocco romano, o comunque per esplorazioni ulteriori all'interno dei ricchi fermenti presenti a Roma in tale direzione.

Si pensi soltanto all'interessante progetto prodotto dal Fuga (1) o al disegno di Anonimo per la facciata di S. Giovanni in Laterano.

Ma per concludere le nostre riflessioni ci limiteremo a qualche osservazione sui giudizi critici, che motivarono la selezione lateranense.

---

(1) In L. Bianchi, *op. cit.* alla nota 48.

Chiaro fu il ruolo determinante giuocato dal cardinal Neri-Corsini nell'imporre il progetto del Galilei, al di là forse del parere espresso dalla relazione conclusiva della Commissione (1). Cosa che è d'altra parte confermata dalla omogenea poetica che informa i lavori arrivati a contendersi la vittoria finale: quelli del Galilei, del Vanvitelli, del Salvi (2). Quanto il ruolo dell'entourage intellettuale di Clemente XII si rivelasse determinante, per sciogliere il nodo di poetiche contrastanti emerse in quel confronto, è facile intuirlo dalla sconsolata lettera del Ruggeri a monsignor Bottari (3), eminenza grigia di tutta la vicenda, anche se non completamente consenziente sul « raggiro » finale.

Tuttavia qui ci preme svolgere qualche spunto sui giudizi critici espressi da quel confronto, ed in particolare su quelli dei due giudici architetti presenti: il Valeri ed il Derizet.

Preliminarmente va sottolineato come già la selezione della Commissione fosse notevolmente orientata. Se si fa eccezione per

---

(1) Per verificare l'incertezza della scelta finale sono utili testimonianze le notizie che il Valesio dà nel suo « Diario », presente nell'Archivio Storico Capitolino di Roma.

Così per esempio (p. 301) al 2 Luglio 1732 è riportato: « Fra molti disegni e modelli fatti per la facciata di S. Gio. ne sono stati scelti due fatti da *due giovani* riputati li migliori ».

Ma ancora più importante quanto detto al 14 Luglio successivo: « ... e perché da Palazzo è venuto il foglio, che fosse stato da periti scelto con voti anzi assolutamente il disegno del Galilei, gli periti ... asserivano avere in primo luogo eletto il disegno del Vanvitelli e poi in secondo luogo quello del Galilei *assai liscio ed ordinario*, con tutto ciò la Congregazione risolvette che dovesse dal Vanvitelli farsi il modello che emendare alcune cose rimettendo poi ad arbitrio del Papa la risoluzione ». Da cui è facile desumere la funzione decisiva svolta dai corsiniani nel determinare i giudizi della Commissione e nel concludere il Concorso.

(2) A. Prandi, *op. cit.*, alla nota 1 a p. 339.

(3) F. Cerroti, *Lettere e Memorie autografe ed inedite di artisti tratte dai manoscritti della Corsiniana pubblicate ed annotate da F. Cerroti bibliotecario* Roma 1860.

In due missive, una del 29 Luglio 1732 e l'altra del 19 Agosto successivo il Ruggeri, che aveva partecipato al Concorso, esprime al Bottari — pur con tutte le cautele del caso — il suo rincrescimento parlando apertamente di raggiri e di scelte volute del Papa e dal suo Cardinale nipote.

Nella prima, in cui si chiedono al Bottari più precise notizie sul Concorso si dice: « ... *perché credo che Sua Santità e il Sig. Cardinale abbino volsuto lui* (il Galilei) *e non ... per via di Professori e Intendenti che abbino esaminato, e dato in scritto i loro voti* ... ».

Nella seconda — scritta per ringraziare il Bottari delle notizie inviategli sul Concorso — si legge: « La ringrazio infinitamente del ragguaglio datomi sopra l'eletione del Sig. Galilei per la facciata consaputa, *quale finalmente è stato tutto rigiro* ... ».

il Pannini, il Conca ed il Ricciolini, tutti gli altri giudici quale più chiaramente quale più confusamente, erano sulla linea anti-barocca (1). Il Pannini per essere tendenzialmente più sensibile alle suggestioni del grande Borromini ed alle esigenze della « fantasia », tanto da arrivare a postulare che la facciata « non dovesse affatto essere legata da una stretta osservanza dell'antico, cioè che unita alla bella proprietà dell'antico, accompagnata vi fosse qualche *vivezza* di savio autore moderno » (2). Il Conca per indecisione di gusto, perché interiormente diviso tra l'adesione ad una spontanea vena coloristica cortonesca e la cocciuta volontà a inseguire il miraggio della perfezione classica, attraverso la dura disciplina del « matitatoio »; ossia per mezzo di un ossessivo esercizio al disegno. Il Ricciolini per un generale atteggiamento di insoddisfazione circa i risultati del Concorso. Il Conca infatti, dopo aver definito nella « sodezza, maestà et ornato correlativo alla medesima » gli elementi necessari per San Giovanni « capo di tutte le chiese del mondo », e dopo aver accennato a due progetti del Concorso i cui valori sottolineati sono quelli di « buon ornato, nella proporzione et invenzione », definisce il lavoro del Galilei meritevole di riflessione, « di ordine sodo, ma *molto andante scarso, e non secondo il buon costume della architettura romana che richiede ornato di colonne e maggiori aggietti* » (3). Non a caso quindi seleziona i progetti del Vanvitelli e del Salvi « per l'imitazione dell'antico e correttione del tutto insieme ». Proprio quei progetti cioè in cui la sodezza dell'ordine gigante (primo progetto del Vanvitelli) era plasticamente arricchita dal modellato delle semicolonne, o in cui l'ordine colonnare trionfava in stesure ordinate, ma ricche di effetti chiaroscurali e plastici.

Nei giudizi del Ricciolini invece, pur in una generale insoddisfazione per i singoli risultati, tanto che « ciascheduno dei presenti disegni e modelli senza qualche correzione non possa incontrare il plauso universale », propende per i lavori del Vanvitelli. Tra questi però resta indeciso, poiché, quello che più lo interessa (ad ordine gigante « di carattere magnifico e molto adatto al caso »), risulta tuttavia « in pianta troppo andante e terminando al di sopra troppo orizzontalmente cioè non avendo niente del

(1) F. Cerroti, *op. cit.*

(2) Sul Conca, oltre alle stimolanti notazioni della Griseri (*Metamorfosi del Barocco*, Einaudi 1969, pp. 320-335), vedere Missirini, *op. cit.* alla nota 2 a p. 342, pp. 208-209 e 213-214.

(3) F. Cerroti, *op. cit.*, pp. 22-24.

Piramidale nel mezzo, o niente di rilevato nei corni » (1), venendo ad essere privo di quella caratteristica accentuazione gerarchizzante, tanto radicata nella tradizione architettonica romana. Questo elemento organizzativo del grande prospetto (presenza o meno di un « Finimento Piramidale ») è spia utilissima dello scontro di « poetiche » diverse venute a confronto nel Concorso. Non è un caso che tutti i progetti barocchi si esercitino con variazioni sottili proprio nella elaborazione di tale elemento conclusivo della orchestrazione plastica (cupola, parte centrale centinata, frontone centrale a forte accentuazione, etc.); mentre uno degli elementi caratterizzanti della nuova tendenza « arcadica » (progetti del Galilei, Vanvitelli, Salvi) sia proprio la prevalente definizione orizzontale della chiusa finale. Elemento su cui si soffermeranno, con compiacimento, i membri « corsiniani » della Commissione, sottolineandone i pregi e la qualità di aspetto caratterizzante delle scelte critiche.

Nel testo del Ghezzi, per tanti anni Segretario dell'Accademia di S. Luca, è interessante rilevare due criteri di scelta. Il primo relativo ad un necessario « *adeguamento* » di tono e di significato della nuova parte dell'edificio alla preesistente costruzione, sottolineato volutamente nel progetto Galilei nei confronti sia dell'ordine gigante dell'interno borrominiano che della « semplicità e sodezza del Palazzo » Lateranense contiguo; così come rispetto alla grandiosità dello spazio esterno della Piazza.

Il secondo, che rovescia il giudizio dei critici « barocchi » sulla opportunità della cupola o di una accentuazione verticaleggiante centrale nel nuovo prospetto, è quello con cui si arriva a condannare la presenza di tale elemento. Ciò attraverso un'abile utilizzazione delle convinzioni simboliche rinascimentali sulla tipologia dell'edificio religioso longitudinale. « Credo assolutamente che non debba sceglìersi alcun disegno o modello che porti cupole sopra del portico, *la quale benchè possa ben soddisfare considerandola separatamente non converrà mai a quello della chiesa di S. Giovanni*, che non avendola nel mezzo della croce di essa sarebbe molto disdicevole che questa si situasse sopra del portico, *mentre sarebbe un uomo col capo all'ingiù* » (2).

L'argomentazione, che mette in giuoco le congruità tra le singole parti ed il « corpo » globale dell'edificio e la esigenza che ogni parte debba essere denotata da quell'elemento che la tradi-

(1) F. Cerroti, *op. cit.*, p. 25.
(2) F. Cerroti, *op. cit.*, p. 34.

zione ha ormai chiaramente individuato, ironizza sottilmente sui progetti barocchi con cupola sulla facciata definendoli tout-court oggetti contro natura; simili a veri e propri mostri, con la testa al posto dei piedi e con i piedi al posto della testa.

Accennato così alle principali argomentazioni dei critici non architetti (dalle brevi frasi del Mayno e del Rusconi si dirà in seguito) è il caso di vedere più in dettaglio le osservazioni dei due commissari architetti: il Valeri ed il Derizet.

Il Valeri, personaggio eminente nella costellazione architettonica romana, più per essere stato Presidente dell'Accademia di S. Luca e per il ruolo pedagogico svoltovi, che per la quantità delle opere realizzate, è il tipico rappresentante di un classicismo neutralizzante; preoccupato a spendere parcamente il prestigio derivantegli dall'essere stato, insieme a Carlo Fontana, allievo del grande Bernini (1). Le sue opere, espressione di un purismo inibito e meticoloso, lo mostrano totalmente refrattario al clima barocco, volto a sottili modulazioni dei modelli cinquecenteschi. Si veda l'impaginato del palazzo Zondadari di Siena, tripartito da fasce verticali diversificate, rielaborazione di proposte tardo cinquecentesche (Giacomo della Porta, Peparelli, etc.), o il portale di Palazzo Giraud-Torlonia (fig. 23), attentamente montato e profilato con pezzi di tradizione cinquecentesca; o, più sintomaticamente ancora, quella cappella della Madonna in S. Egidio, dove addirittura lo spunto dell'opera è ricercato in moduli compositivi tardo-quattrocenteschi.

Del Valeri presso l'Accademia di S. Luca (2) si conservano alcuni disegni per un progetto di Chiesa a pianta Centrale e perimetro ottagono (fig. 24), con nucleo centrale circolare e spazio interno a croce; a cui non resterà insensibile il Derizet della Chiesa del Nome SS. di Maria alla Colonna Traiana.

In questo progetto l'attenzione è rivolta all'equilibrio combinatorio instaurato tra le tre geometrie giustapposte (fig. 25) (ottagono, cerchio, croce); equilibrio ricercato come condizione soddisfatta della sperimentazione. Il giudizio del Valeri (3) per il Concorso, nella sua laconicità dà occasione a poche osservazioni. Dopo una generica lode rivolta a tutti i concorrenti per la « gran fatiga », ove traspare una sorta di affetto filiale del precettore

---

(1) Sul Valeri si veda il Missirini (*op. cit.*, p. 215) e più diffusamente le note scritte da V. Valeri (*L'ultimo allievo del Bernini*, Roma 1946), oltre alle poche frasi a lui dedicate dal Pascoli nelle *Vite*.

(2) Raccolti nell'Archivio dell'Accademia di S. Luca, Cartella Y.

(3) C. Cerroti, *op. cit.*, pp. 29-30.

verso i giovani, vi si svolge un breve giudizio, da cui si possono dedurre alcune indirette prese di posizione.

La principale tocca il problema dei rapporti da instaurare tra nuovo manufatto e spazio urbano sottolineando come la vastità della piazza, a cui fa da fondale la nuova facciata, non giustifichi uno stile « minuto ». Osservazione che scarta indirettamente i progetti di indirizzo barocco, per lo più concentrati nella modulazione e nello sviluppo complesso degli ordini architettonici.

Parallelamente a tale presa di posizione però il Valeri si mostra indeciso nella scelta tra una soluzione ad ordine gigante ed una ad ordini sovrapposti. Tanto che apprezza e segnala tutti e due i progetti del Vanvitelli, sia quello ad ordine colossale che quello a due ordini; così come quello del Salvi a due ordini (fig. 26).

Tanto è parco il giudizio del Valeri quanto è diffuso preciso e motivato quello del Derizet (1): al punto che è facile supposizione ipotizzare un preciso collegamento tattico tra il Neri-Corsini e l'architetto francese: capo-fila del partito galileiano all'interno della Commissione. Il Derizet, architetto lionese calato a Roma nel 1720 come vincitore di un Grand-Prix d'architettura, vi divenne presto un personaggio noto (2).

Il Lapauze lo cita come studioso attento nell'Accademia di Francia, concentrato nel disegno e nel rilievo delle fabbriche.

Egli è noto soprattutto come teorico, interessato come fu alla trasposizione di suggestioni operative dalle teorie musicali al campo della progettazione architettonica.

Suoi progetti del 1725, presenti all'Accademia di S. Luca, ce lo rivelano invece in una veste più modesta: una sorta di apprendista stregone dello spazio architettonico, per buona parte inca-

---

(1) La presenza del Derizet nell'ambiente romano manca ancora di una precisa caratterizzazione. Utili avvicinamenti sono quanto contenuto nel saggio del Prandi, più volte citato, e le osservazioni a lui dedicate da Portoghesi nel suo volume sul Barocco romano. Ulteriori note si possono trovare anche in Lapauze (H. LAPAUZE, *Histoire de l'Accademie de France à Rome, 1666-1801*, 1920, pp. 169, 195, 209) il quale accenna all'attività romana del francese durante la permanenza del Derizet nell'Accademia di Francia: vedere anche A. MARTINI, M. L. CASANOVA (*La Chiesa del Nome di Maria*, Roma) e L. CATTANEO (*La Chiesa di S. Claudio*, Roma 1956).

(2) Ci si riferisce qui a quanto accennato dal Prandi sulla influenza che il francese può aver svolto in Roma attraverso le sue ricerche teoriche, ed al prestigio da lui conquistato nell'Accademia di S. Luca. Come sembra dedursi dal fatto che forse fu lo stesso Derizet a formulare il Tema per il Concorso Clementino del 1725. Se si dà credito alle scritte apposte sui disegni del Derizet presenti in S. Luca.

pace a dominare il grande tema di un « tempio sontuoso », proposto al Concorso Clementino di quell'anno (fig. 27). Per nulla sicuro o nettamente orientato nelle certezze classiciste, che sfodererà invece nei giudizi su S. Giovanni. Nel progetto Clementino infatti i ricordi decorativi dell'area culturale francese, mal si calettano col proposito di dominare uno spazio interno grandioso ma a pulsazioni spaziali contratte; mal concepito e per niente risolto nella pluralità di intenzioni spaziali giustapposte.

Si veda la strana presenza degli spazi esterni addossati alle cappelle; o peggio le due cappelle oblunghe disposte alle spalle dell'altare maggiore, o il non risolto rapporto tra navata principale e navate secondarie nella zona di ingresso della chiesa.

Maggior padronanza del problema invece egli rivela nell'impaginato dei prospetti (fig. 28), dove tenta di articolare un diversificato giuoco di ritmi nel peribolo colonnare esterno (1).

Le incertezze di questa prova compositiva, confrontate alla sicurezza delle opinioni critiche del 1732 ed alla relativa padronanza dei meccanismi progettuali (più che di quelli statici), espressi nella chiesa del Nome SS. di Maria alla Colonna Traiana (fig. 29) — dove i suoi interessi proporzionali hanno modo di dar corpo ad un complesso sistema di proporzionamento per ripetizione-riduzione di parti omologhe (fig. 30) — e confermati ancora nella decorazione delle navatelle del S. Luigi dei Francesi (fig. 31), dimostrano come la frequentazione dei circoli culturali romani (in primo luogo quello del Neri-Corsini) abbia avuto la forza di produrre sul francese quella maturazione, largamente assente al suo primo arrivo a Roma. Per questo, a parte la particolare attenzione che egli ha verso i problemi della modulazione musicale (la quale testimonia in Derizet — tramite la mediazione di Blondel — un legame diretto con le convinzioni proporzionali rinascimentali), sembrerebbe utile ridimensionare in qualche modo la supposta funzione catalizzatrice (2) che gli è stata affidata, rispetto all'ambiente romano. Rovesciandola a favore delle precise convinzioni estetiche presenti a Roma nei circoli culturali del Neri-Corsini, del Bottari e dell'Ottoboni.

---

(1) Tale progetto è inserito, ma non rilegato, nel volume del Concorso Clementino del 1725, presente all'Archivio dell'Accademia di S. Luca. Le dizioni apposte al fondo dei disegni fanno intravedere che gli stessi fossero stati prodotti come accompagnamento esplicativo alla formulazione del tema del Concorso Clementino di quell'anno; alla cui stesura probabilmente il Derizet aveva collaborato.

(2) A. Prandi, *op. cit.*

I giudizi per il Concorso di S. Giovanni del Derizet sono, insieme a quelli del Pannini, i più orientati nel gusto e i più precisi nella formulazione critica. Le argomentazioni riunite per punti e sviluppate in una sequenza di apriori desunti dal tema stesso del Concorso, a confronto del fiacco argomentare del Valeri od alla confusa ed incerta presa di posizione del Conca, risultano di una incisività notevole.

Tema critico di fondo — intorno a cui ruotano le singole osservazioni — è il concetto, assonante con le convinzioni bottariane, di « proprietà e convenienza », con cui il « nuovo » deve rapportarsi alla preesistenza. Attraverso esso viene verificata la congruità dei singoli progetti e giustificati i giudizi negativi espressi sulle soluzioni centinate, o su quelle ad ordini sovrapposti, o ancora su quelle che proponevano una decisa autonomia dimensionale ed organizzativa del nuovo con soluzioni a cupola inserite al centro della facciata.

Al criterio base della congruità tra nuovo e antico e della corrispondenza al carattere grandioso ed unitario della stesura architettonica dello spazio interno, si aggiungono ulteriori motivi quali la « economicità » e la « celerità » nella esecuzione del nuovo manufatto, che vengono a rinforzare e sottolineare le precedenti condanne.

Soltanto nella chiusa del suo testo Derizet indica la propria scelta nel progetto del Galilei; « il modello il più proprio et adattato ad una gran basilica, ..., e che il detto modello si puol mettere in esecuzione, et è di minor spesa di tutti gli altri ed essere sicuro di non haver la sorte di molti monumenti de' tempi nostri, de' quali alcuni sono caduti pria di esser terminati » (1).

Ma le precise scelte dei corsiniani non si limitano a tessere le file della complessa storia del Concorso di S. Giovanni; esse hanno modo di esprimersi a pieno nella promozione e nella utilizzazione di tutta la generazione anti-barocca di punta, emersa in quel Concorso: Galilei, Vanvitelli, Salvi. Ai tre nuovi giovani protagonisti vengono commissionate le più importanti opere programmate dal pontificato, oltre alla facciata lateranense. Tra queste basta appena ricordare la Fontana di Trevi, per la quale fu scelto il Salvi dopo un concorso ad inviti, in cui anche il Vanvitelli aveva presentato proposte notevoli nella linea del nuovo gusto (figg. 37 e 38); così come i lavori per il porto di Ancona, che furono commissionati al Vanvitelli.

L'indirizzo che in tal modo si seleziona, sapientemente incanalando le predisposizioni dell'ambiente romano, le finalizzano e le spingono lungo una precisa prospettiva; in parte nuova, in quanto

(1) Contenuto in Cerroti, *op. cit.*, p. 33.

non coincide del tutto con l'atteggiamento classicista seicentesco. Utili spie di tale diversità sono gli acidi commenti, con cui ad esempio il Valesio tra gli altri, annota le opere degli architetti corsiniani, le quali spesso vengono definite « secche » o « poco piaciute ».

Senza voler esplorare a fondo tale problema basterà appena accennare a qualcuno tra i tanti giudizi contenuti nel « Diario ». A proposito dei progetti per la facciata di S. Giovanni in Laterano si dice: « (Venerdì 6 Giugno 1732) ... ma fin ora non ve ne è alcun di *pubblico compiacimento* »; mentre il progetto del Galilei è giudicato « *assai liscio ed ordinario* ».

A proposito dell'intervento del Fuga nel Quirinale si dice: « (14 Luglio 1732) Oggi sul nuovo portone del Palazzo Quirinale ... fu posta l'iscrizione in marmo ..., *ma assai debole è l'architettura, è opera secca del Fuga fiorentino ...* » (fig. 33).

Giudizi che toccano indiscriminatamente ora questa ora quella delle opere dei tre giovani protagonisti, o quelle del Fuga, l'altro fiorentino attivo in questo indirizzo di gusto dopo una iniziale frequentazione dei miti barocchi (fig. 34). D'altronde è noto come la stessa facciata del Galilei, già in sede di concorso fosse giudicata eccessivamente « *povera* » e « *secca* »: tanto da ritenersi necessarie in esse integrazioni plastiche, per intonarla con i caratteri più altisonanti della tradizione.

L'esigenza di una più attenta sintonizzazione dell'opera galileiana al gusto tradizionale romano, testimonianza indiretta della sua « *diversità* » *per spostamento* più che per rovesciamento, danno ulteriore forza alla nostra proposta di una poetica diversa delle architetture corsiniane rispetto al clima romano. Testimonianza di questa sotterranea tensione è rilevabile nelle caute ma precise riserve espresse da parecchi dei giudici, anche di parte corsiniana, nei confronti del progetto del Galilei. Esse furono tali da indurre il Neri-Corsini, abile stratega del Concorso a cui era a cuore il non compromettere la paziente opera di convinzione a pro del progetto del fiorentino, a far dichiarare a costui la completa disponibilità a quelle integrazioni e correzioni del progetto, che la Commissione avesse ritenuto necessarie. Dichiarazione che, testimoniando palesemente il « raggiro » su cui si mosse tutto il Concorso, pervenne ufficialmente alla Commissione tramite le parole di un suo membro: il Rusconi (1). Le riserve riguardano proprio quel far « secco » di cui il Valesio aveva riferito e si rimbalzano da un Commissario all'altro. Non a caso il Conca giudicò il progetto

---

(1) F. CERROTI, *op. cit.*, pp. 39-40.

del Galilei « molto andante e scarso e non secondo il buon costume dell'architettura romana che richiede *ornato di colonne e maggiori aggietti* ». A cui fa eco il Pannini con quel «idea assai facile e semplice », che unito alle successive critiche su singoli elementi del progetto si chiude con « ... e non men disgustoso sarebbe quello del tutto insieme di detta opera, *che forma un contorno troppo quadro, e senza interrompimento o risalto* » (1).

Implicite conferme a tali riserve, sono nei giudizi dei « corsiniani »; si possono cogliere nelle brevi frasi del Mayno « ... voler remediare alcune cose in spezie *il finimento con alcuni ornamenti*, che allora mi pare potrà essere facciata adeguata alla basilica lateranense Prima Chiesa del Mondo ... » (2); o nella esplicita dichiarazione del Rusconi: « Siccome ancora mi viene rappresentato, che detto Sig. Galileo voglia che il principal *corpo della detta facciata abbia* più giettito in fuori per via *di quattro colonne al luogo delli pilastri* che sono in detto modello, che vi voglia introdurre il suo finimento come lo ha esposto nel suo disegno, mettendo il Salvatore dove in esso si trova l'arma di Sua Santità; e che gli archi o siano vani laterali del prospetto siano eguali di proporzioni ... » (3).

L'atteggiamento compiacente tenuto dal Galilei e dal Neri-Corsini su tali richieste, accettando di voler in qualche modo stemperare la netta definizione della nuova tendenza presente nel primitivo progetto del fiorentino, va visto come scelta tattica necessaria per raggiungere il fine della decisiva affermazione conclusiva. Stemperamenti tutti (accentuazione del debole risalto della parte centrale, maggiore concessione alla morbida plasticità « romana », etc.) che tuttavia non vanno mai oltre una sapiente utilizzazione della flessibilità « arcadica », nei confronti dell'« aura » ancora dominante nel clima romano.

Linea di gusto quella corsiniana che, stimolata e protetta, chiuderà la via a tante individualità barocche arrivando — analogamente alle parallele esperienze della Arcadia letteraria — in qualcuna delle opere del Vanvitelli ad affacciarsi sull'area del non lontano neo-classicismo.

---

(1) F. Cerroti, *op. cit.*, pp. 36-38. Ulteriormente per il giudizio sul Galilei si veda la p. 36: « ... idea assai facile e semplice: forse vantaggio per minor critica. L'arco della loggia della Benedizione apparisce sostenuto da piccole colonne, il che rende detto arco assai *greve* e *tozzo* di proporzione. Il piedistallo che divide li due laterali intercolunni farebbe in opera un assai *duro* effetto, e non men disgustoso sarebbe quello del tutto insieme ... ».

(2) F. Cerroti, *op. cit.*, pp. 38-39.

(3) F. Cerroti, *op. cit.*, p. 40.

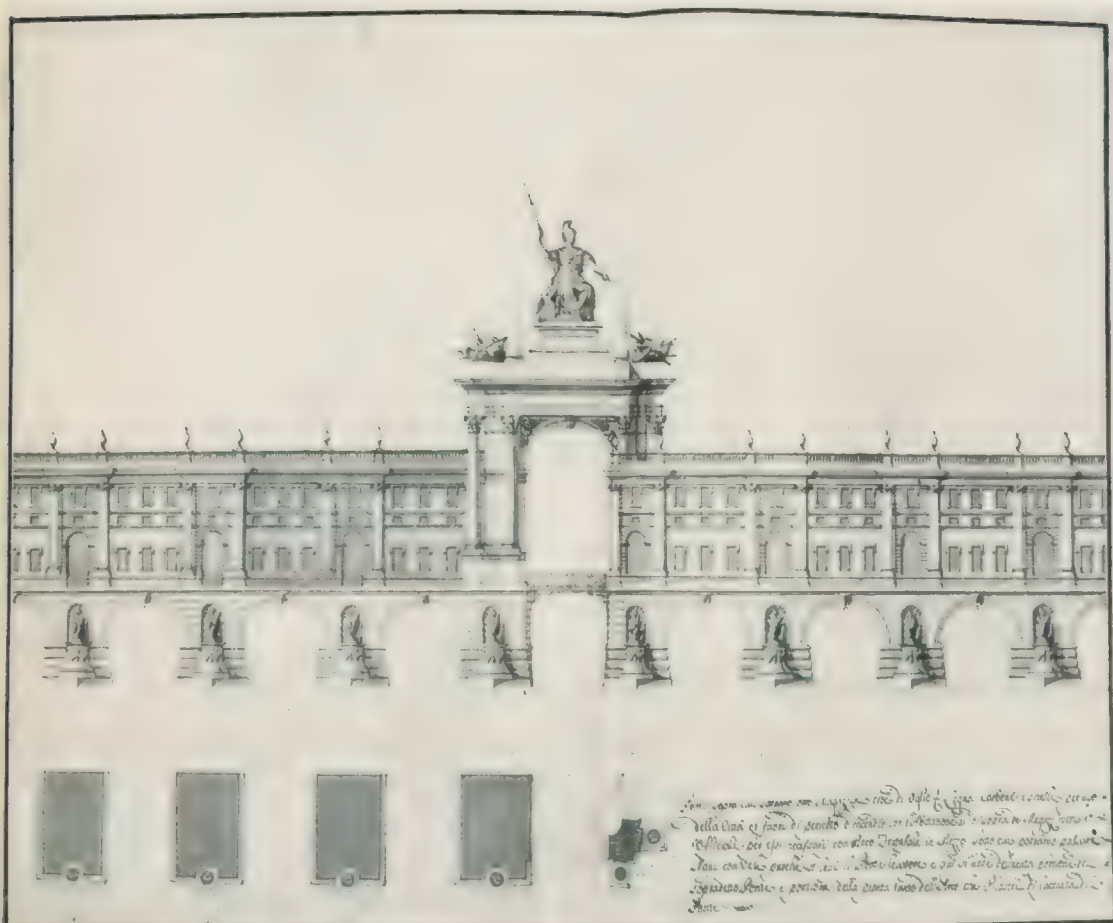



Fig. 1. – B. Vittone. Prospetto del Ponte per la « Città sul mare ». (Archivio Accademia di S. Luca; Concorso Clementino 1728).

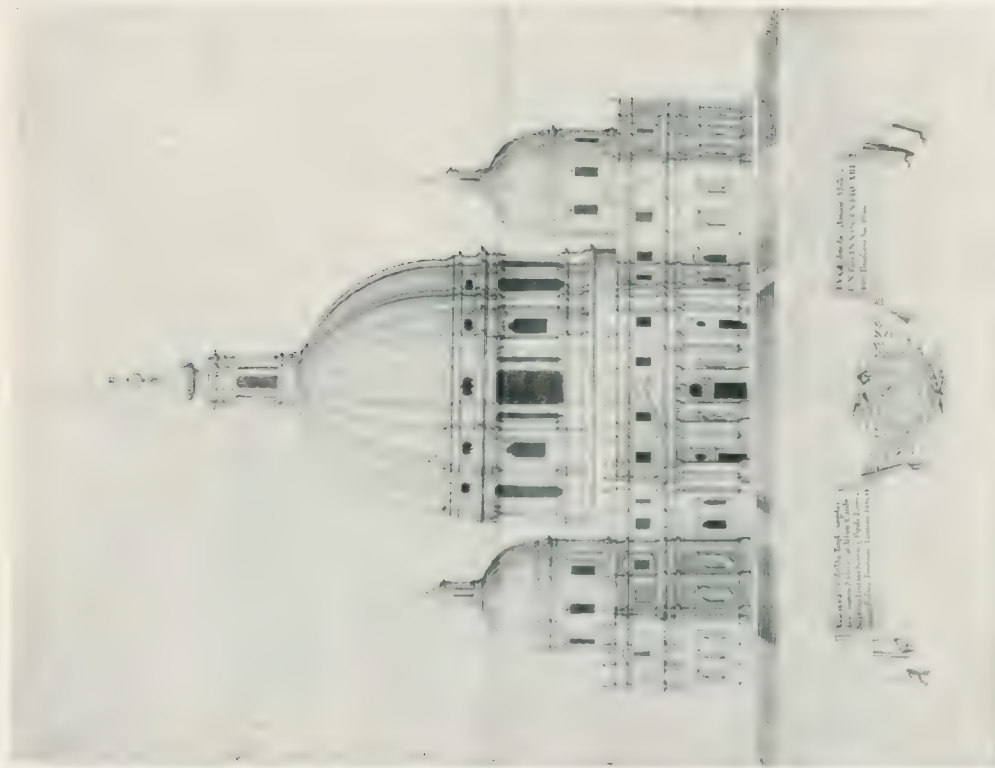



Fig. 2. – Carlo Stefano Fontana. Prospetto di Tempio triangolare. (Archivio Accademia di S. Luca).

Fig. 3. – Carlo Stefano Fontana. Pianta del Tempio triangolare. (Archivio Accademia di S. Luca).

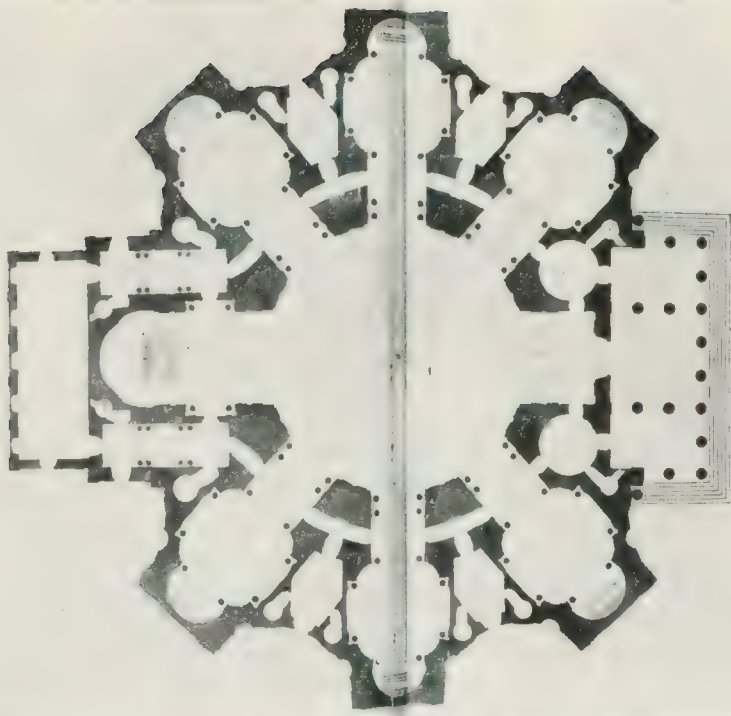



Fig. 4. – Domenico Lazzarini. Pianta di Grande Chiesa. (Archivio Accademia di S. Luca; Concorso Clementino 1716).

Fig. 5. – Domenico Lazzarini. Prospetto della Grande Chiesa. (Archivio Accademia di S. Luca; Concorso Clementino del 1716).

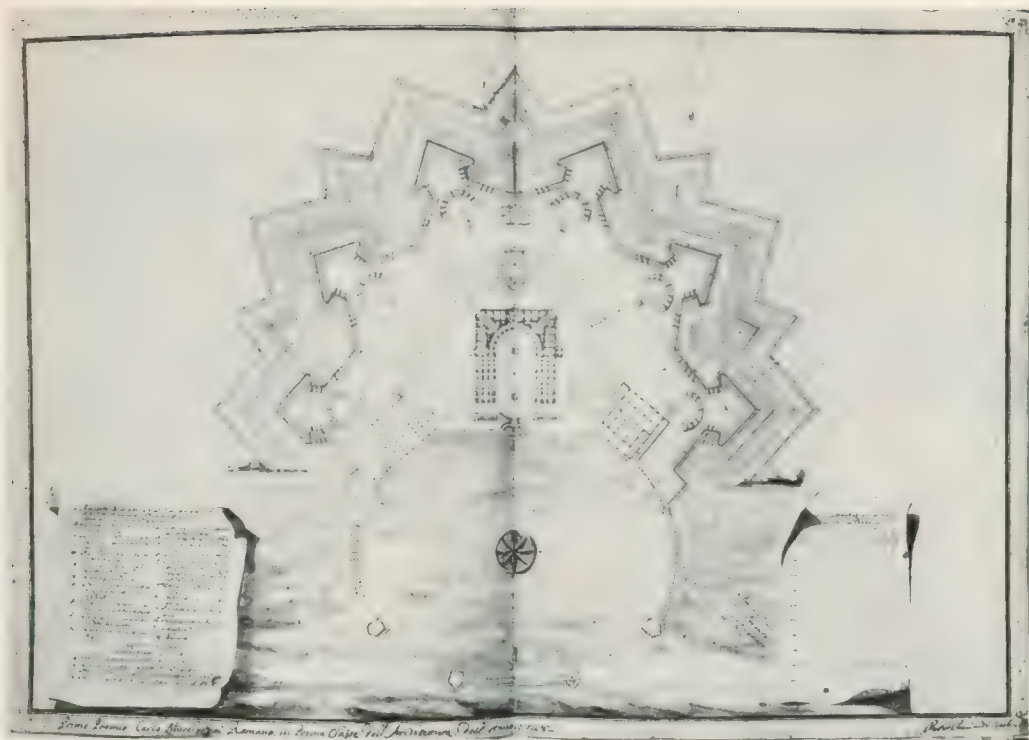



Fig. 6. – Carlo Marchionni. Planimetria generale di « Città sul mare ». (Archivio Accademia di S. Luca; Concorso Clementino del 1728, Prima Classe).

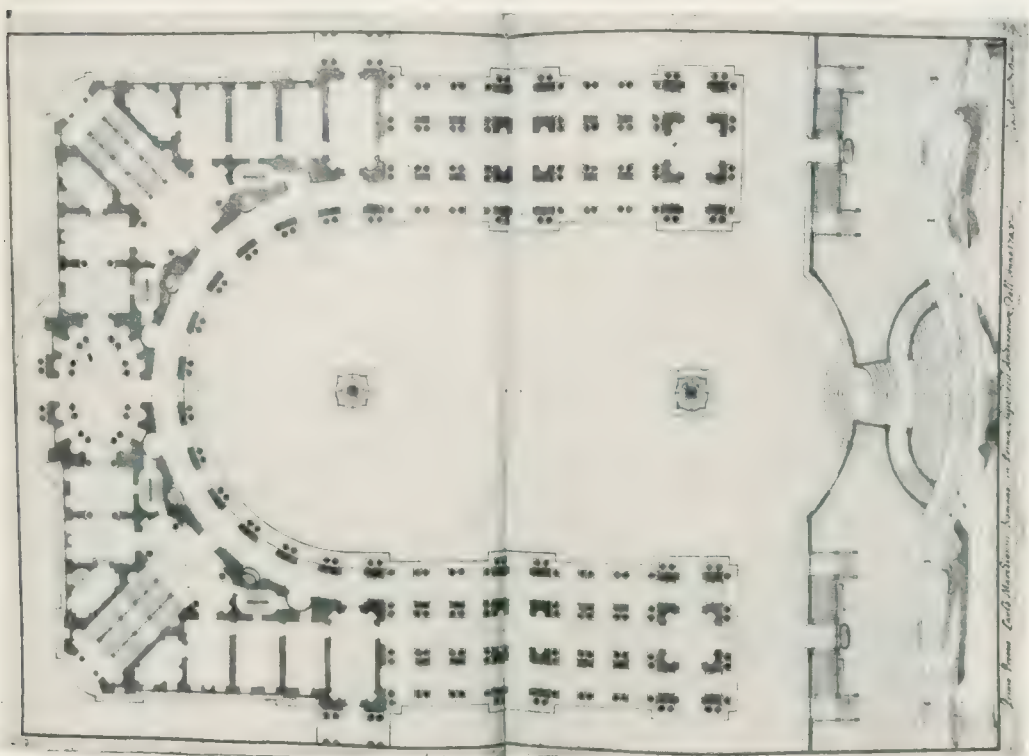



Fig. 7. – Carlo Marchionni. Pianta della Piazza sul mare. (Archivio Accademia di S. Luca; Concorso Clementino del 1728, Prima Classe).

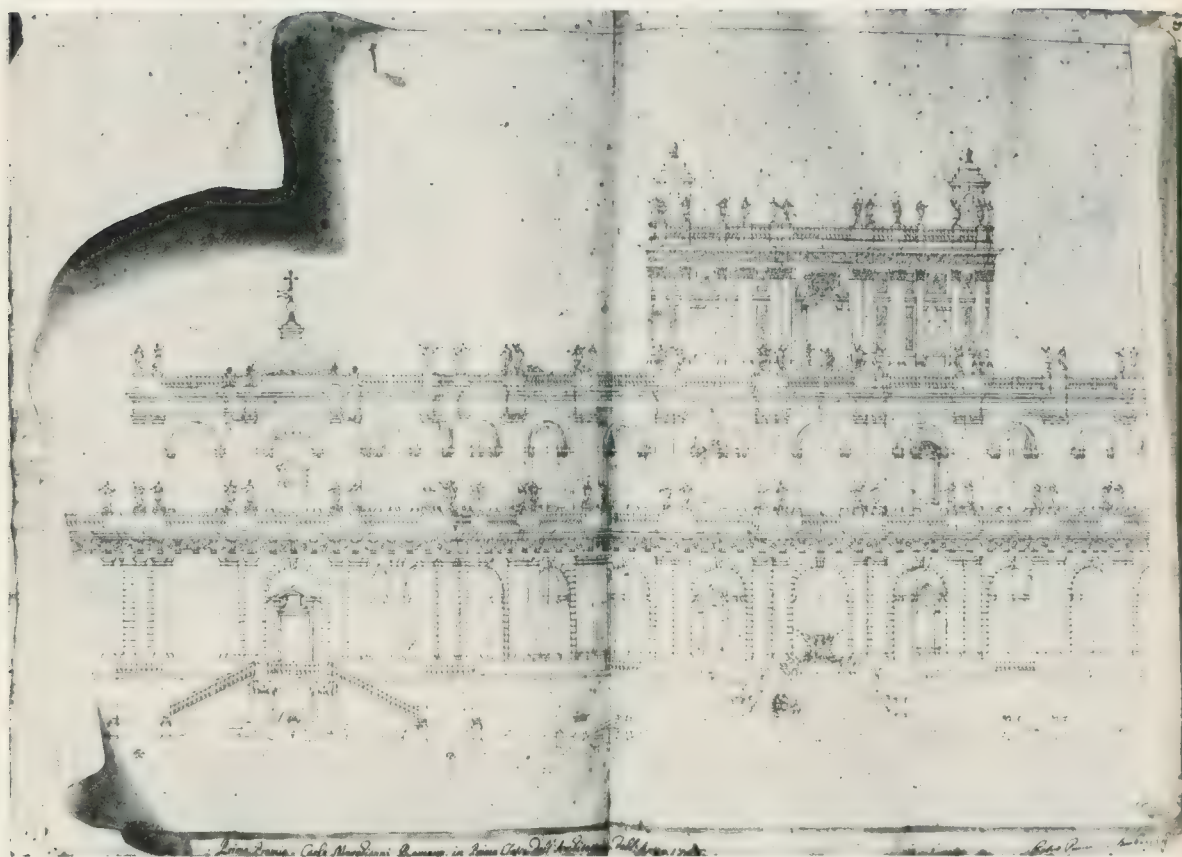



Fig. 8. – Carlo Marchionni. Prospetto del complesso. (Archivio Accademia di S. Luca; Concorso Clementino del 1728, Prima Classe).

Fig. 9. – Giovanni Quagli. Planimetria della Piazza. (Archivio Accademia di S. Luca; Concorso Clementino del 1728, Prima Classe).

Fig. 10. – Paolo Posi. Planimetria di Chiesa e Convento. (Archivio Accademia di S. Luca; Concorso Clementino del 1728, Seconda Classe).

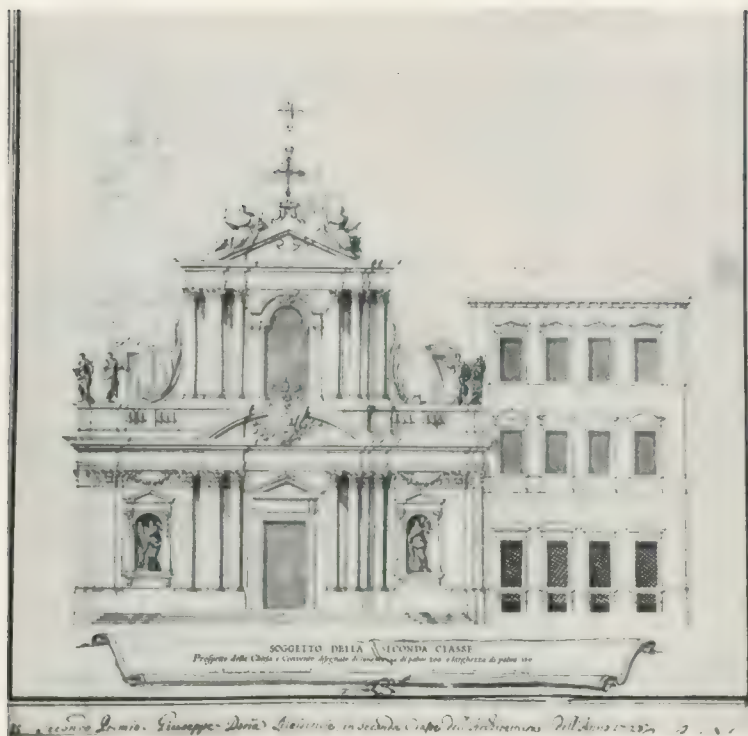



Fig. 11. – Giuseppe Doria. Prospetto di Chiesa e Convento. (Archivio Accademia di S. Luca; Concorso Clementino del 1728, Seconda Classe).

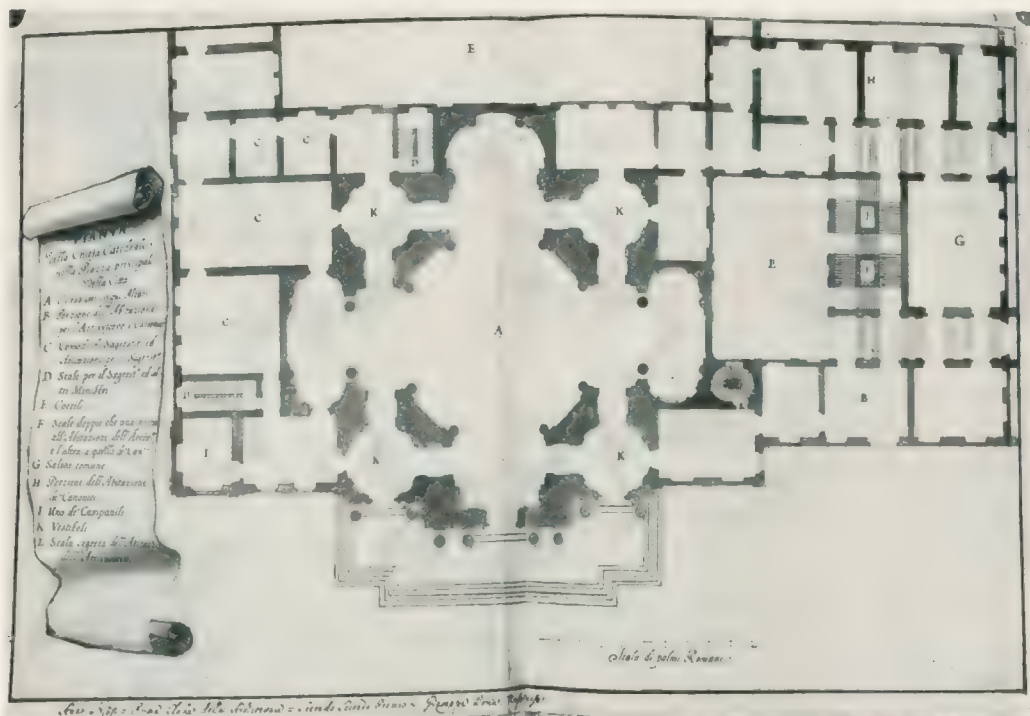



Fig. 12. – Giuseppe Doria. Pianta della Chiesa Cattedrale. (Archivio Accademia di S. Luca; Concorso Clementino del 1732, Prima Classe).

Fig. 13. – Gioacchino Guiotti. Planimetria generale della « Città sul mare ». (Archivio Accademia di S. Luca; Concorso Clementino del 1732, Prima Classe).

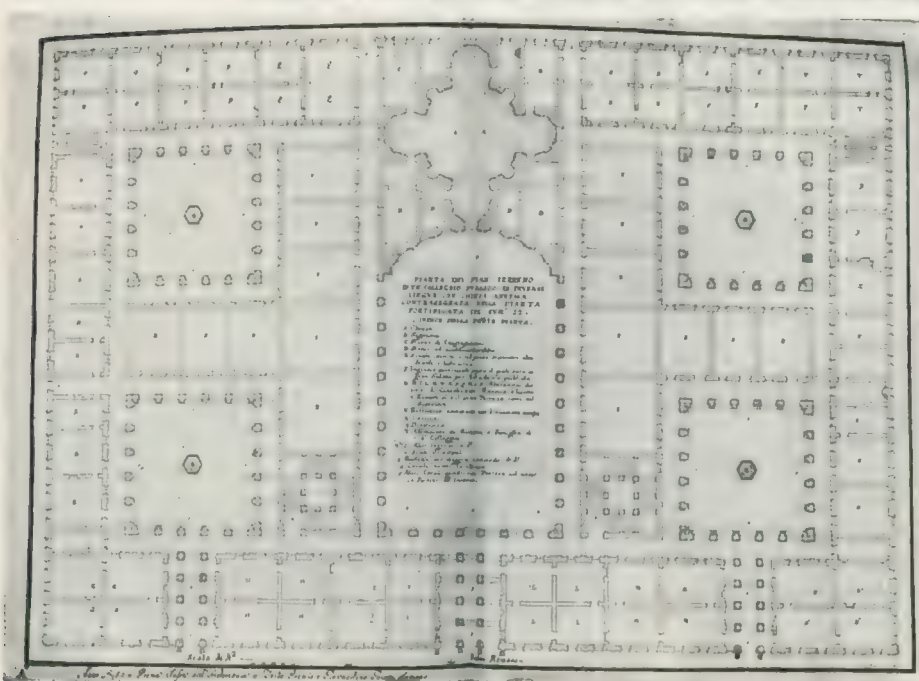
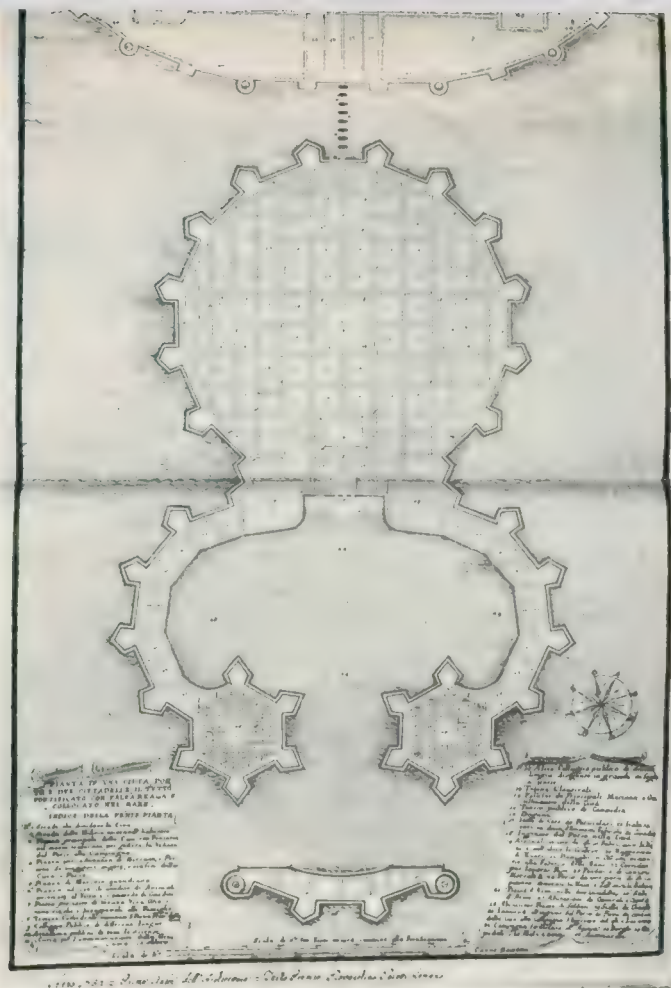



Fig. 14. – Gioacchino Guiotti. Pianta di un « Collegio pubblico di diverse lingue con chiesa annessa » per la « Città sul mare ». (Archivio Accademia di S. Luca; Concorso Clementino del 1732, Prima Classe).

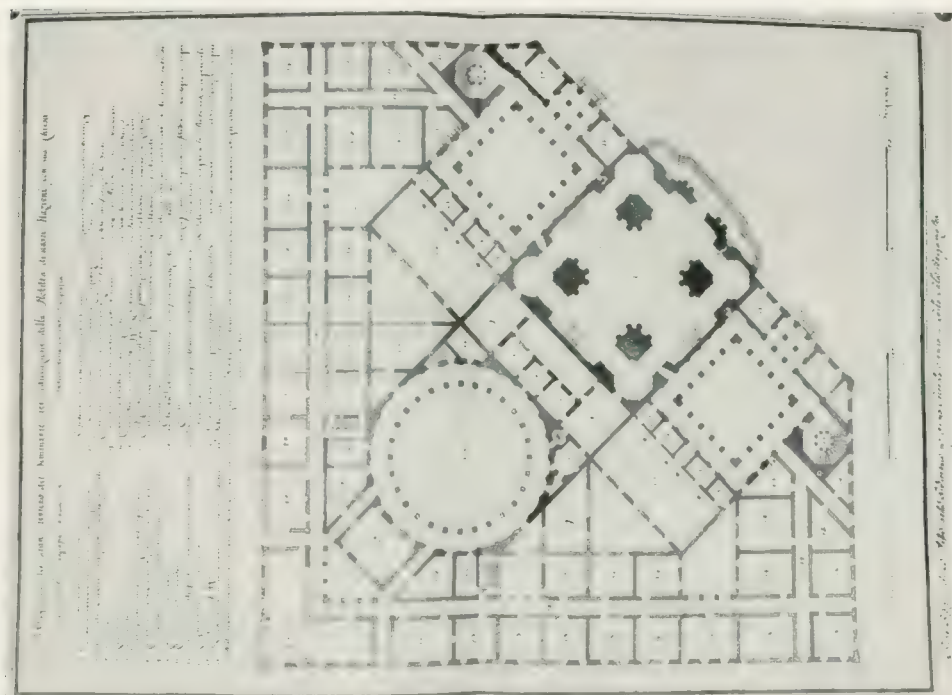



Fig. 15. – Carlo Sala. Pianta del Seminario per la « Città sul mare ». (Archivio Accademia di S. Luca; Concorso Clementino del 1732, Prima Classe).

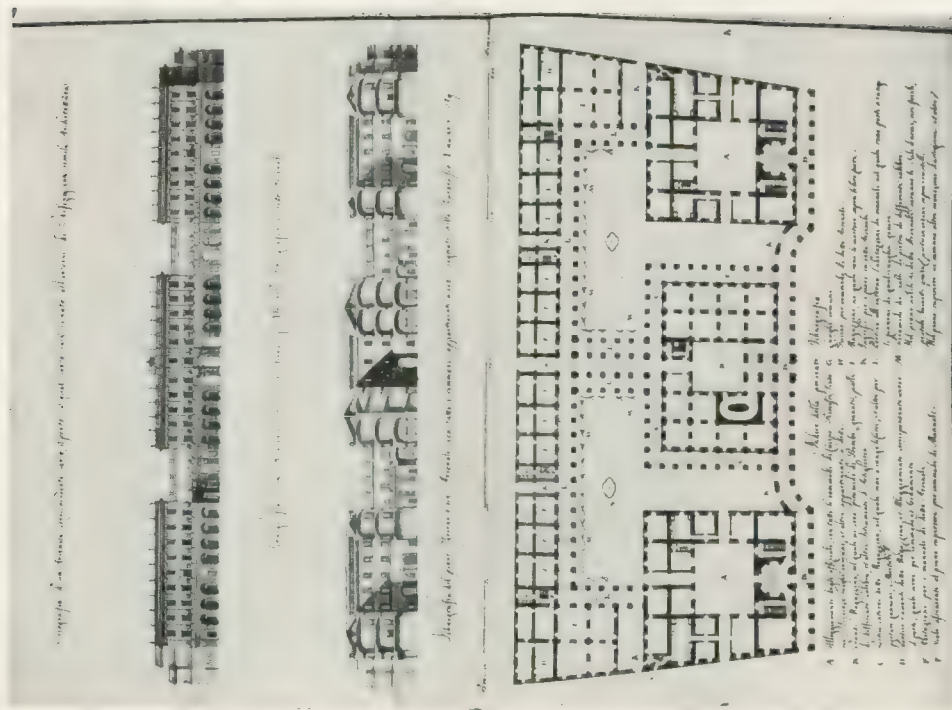



Fig. 16. – Carlo Sala. Prospetti dell'Arsenale. (Archivio Accademia di S. Luca; Concorso Clementino del 1732, Prima Classe).

Fig. 17. – Carlo Sala. Progetto della « Lanterna del Porto ». Notare del progetto della lanterna (in basso a destra) sia la netta definizione planimetrica che quella altimetrica. (Archivio Accademia di S. Luca; Concorso Clementino del 1732, Prima Classe).

Fig. 18. – Carlo Sala. Sistemi di fondazioni « sulla riva del mare ». (Archivio Accademia di S. Luca; Concorso Clementino del 1732, Prima Classe).

Fig. 19. – Carlo Buratti. Duomo di Albano (Roma). Facciata.

Fig. 20. – Carlo Buratti. Duomo di Albano (Roma). Particolare della Facciata.

Fig. 21. – Carlo Buratti. Duomo di Albano (Roma). Particolare della Facciata.

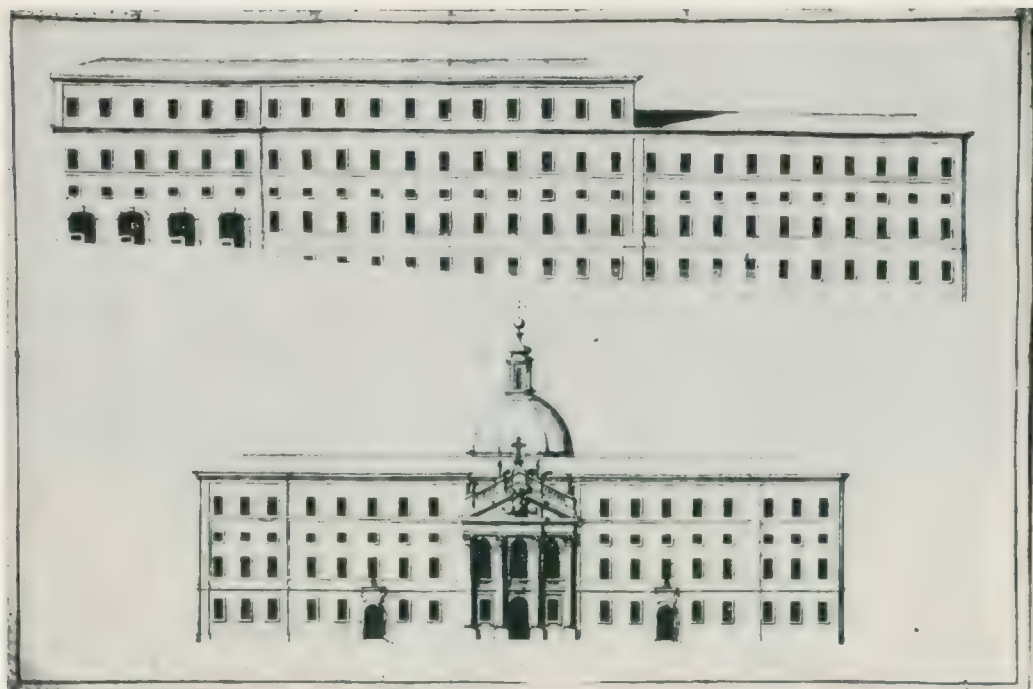



Fig. 22. – Carlo Buratti. Primo progetto per il Convento e Chiesa del Gesù Bambino su Via Urbana in Roma.

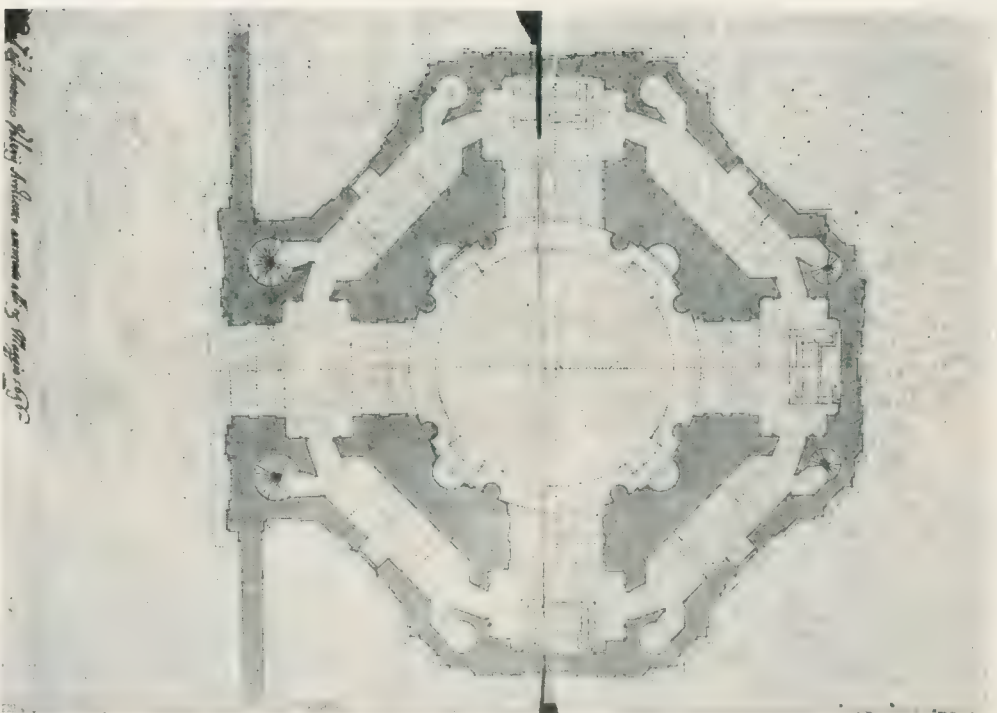
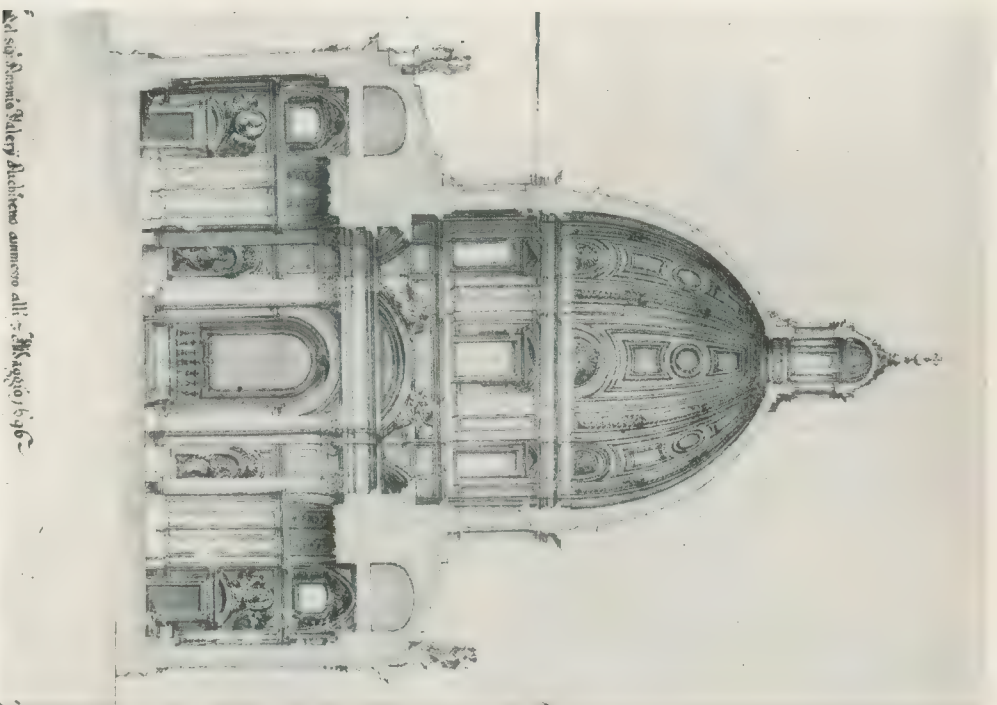



Fig. 23. – Antonio Valeri. Portale del Palazzo Giraud-Torlonia su Via della Conciliazione in Roma.

Fig. 26. – Nicola Salvi. Progetto per la facciata per S. Giovanni in Laterano. (Archivio Accademia di S. Luca).

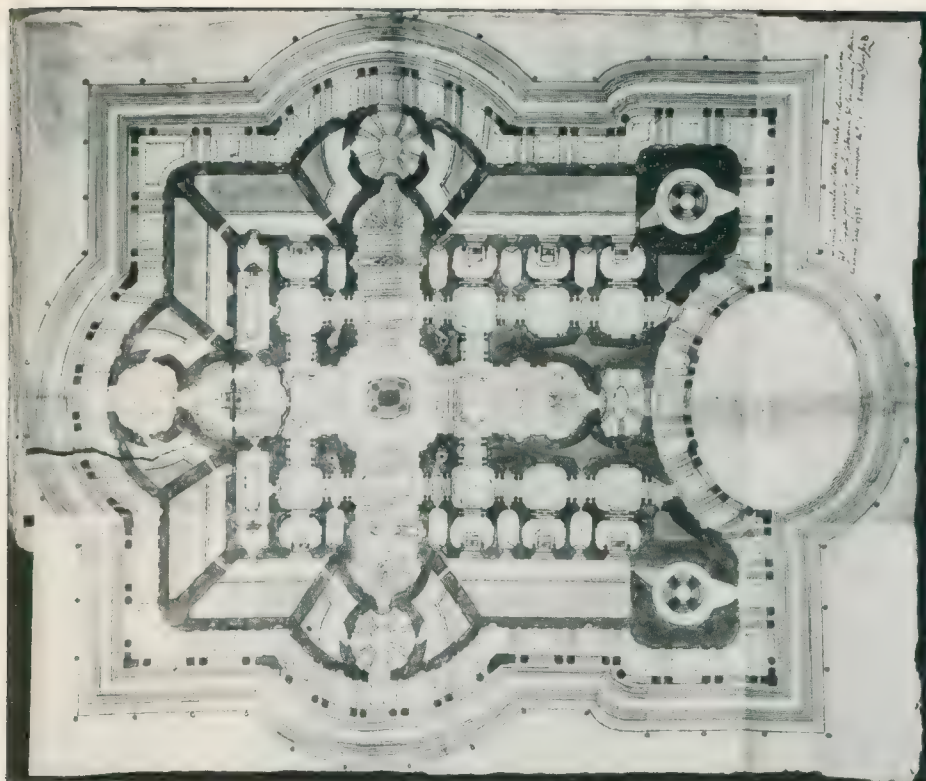



Fig. 27. – Antonio Derizet. Pianta per una « Chiesa con colonnato intorno ». (Archivio Accademia di S. Luca, Concorso Clementino 1725).

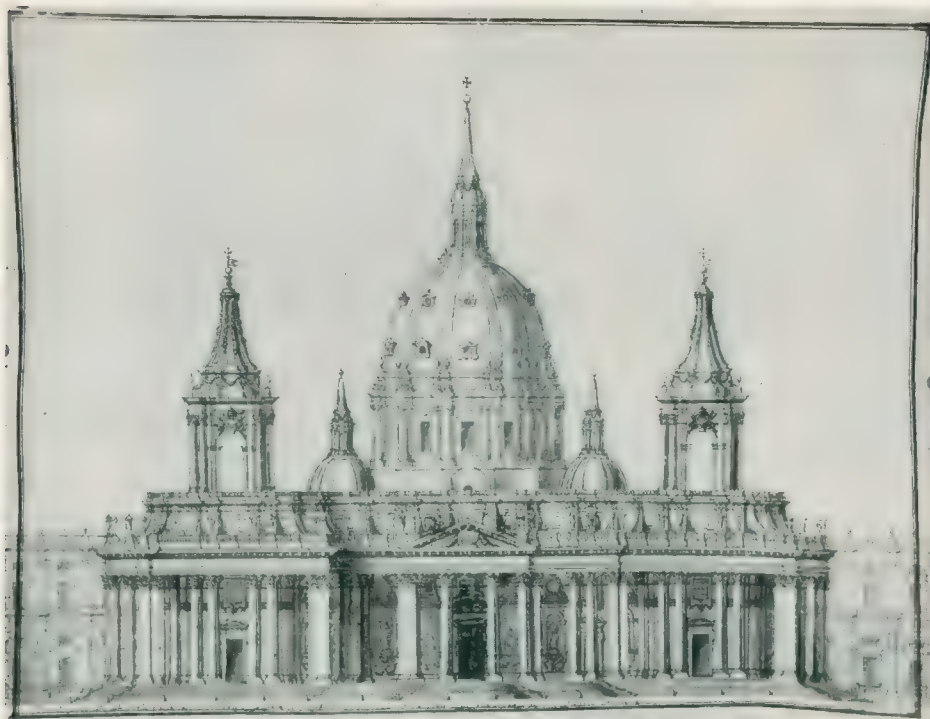



Fig. 28. – Antonio Derizet. Prospetto della « Chiesa con colonnato intorno ». (Archivio Accademia di S. Luca, Concorso Clementino 1725).

Fig. 29. – Antonio Derizet. Chiesa del Nome SS. di Maria alla Colonna Traiana.

Fig. 30. – Antonio Derizet. Chiesa del Nome SS. di Maria alla Colonna Traiana.

Fig. 31. – Antonio Derizet. Decorazione delle navate secondarie in San Luigi dei Francesi.

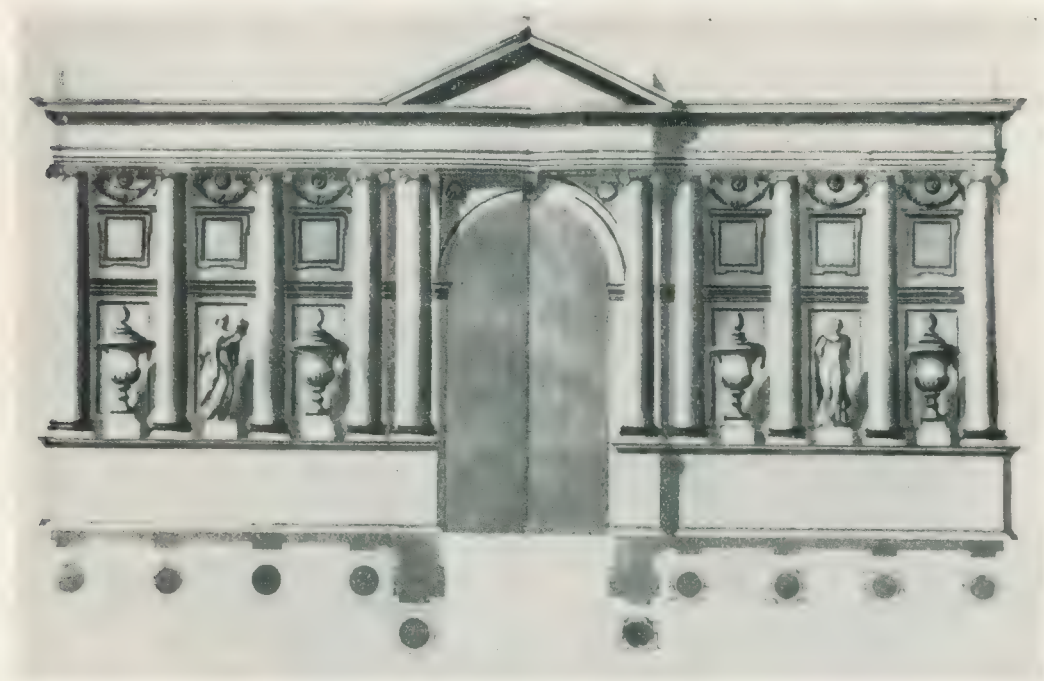



Fig. 32. – F. Cesari. Ingresso. (Dal Libro dei disegni).

Fig. 33. – Ferdinando Fuga. Palazzina delle Cifre al Quirinale in Roma.

Fig. 34. – Ferdinando Fuga. Prospetto del Carcere delle donne nel complesso di S. Michele in Roma.

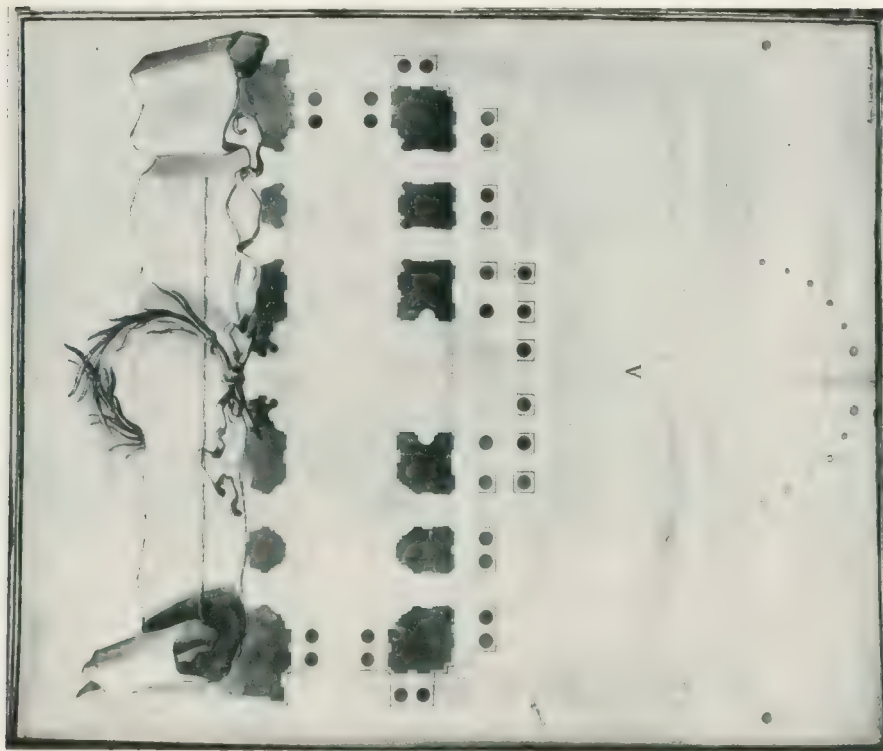



Fig. 35. – Luigi Vanvitelli. Progetto per la facciata di S. Giovanni in Laterano. Pianta della soluzione ad ordini sovrapposti. (Archivio Accademia di S. Luca, Cartella Y).

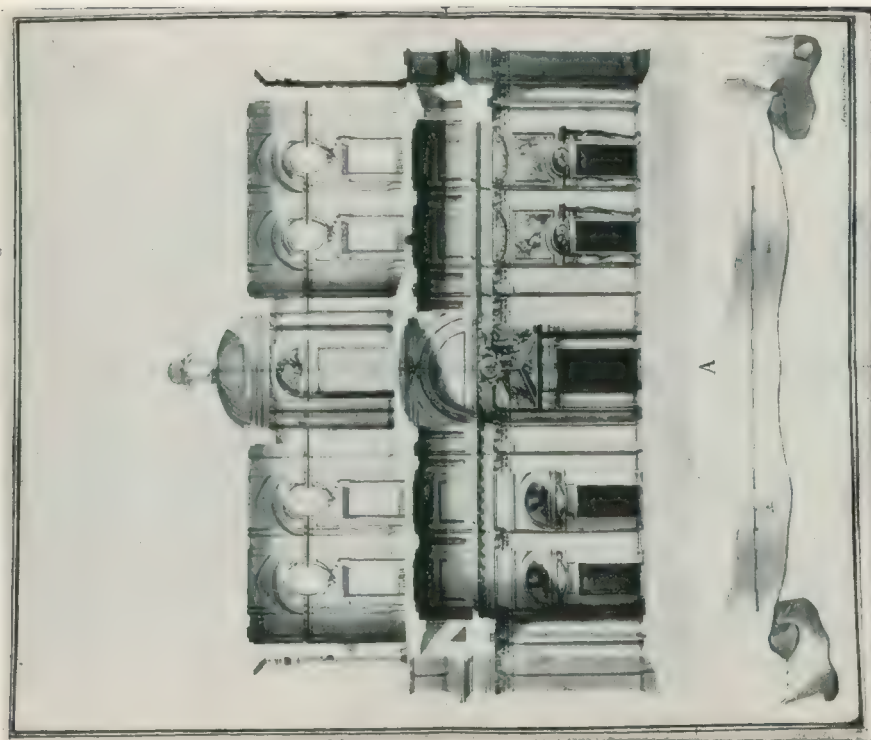



Fig. 36. – Luigi Vanvitelli. Sezione del progetto per la facciata di S. Giovanni in Laterano. (Archivio Accademia di S. Luca, Cartella Y).

Fig. 37. – Luigi Vanvitelli. Progetto « A » per la Fontana di Trevi. Prospetto e Pianta. (Gabinetto Nazionale delle Stampe).

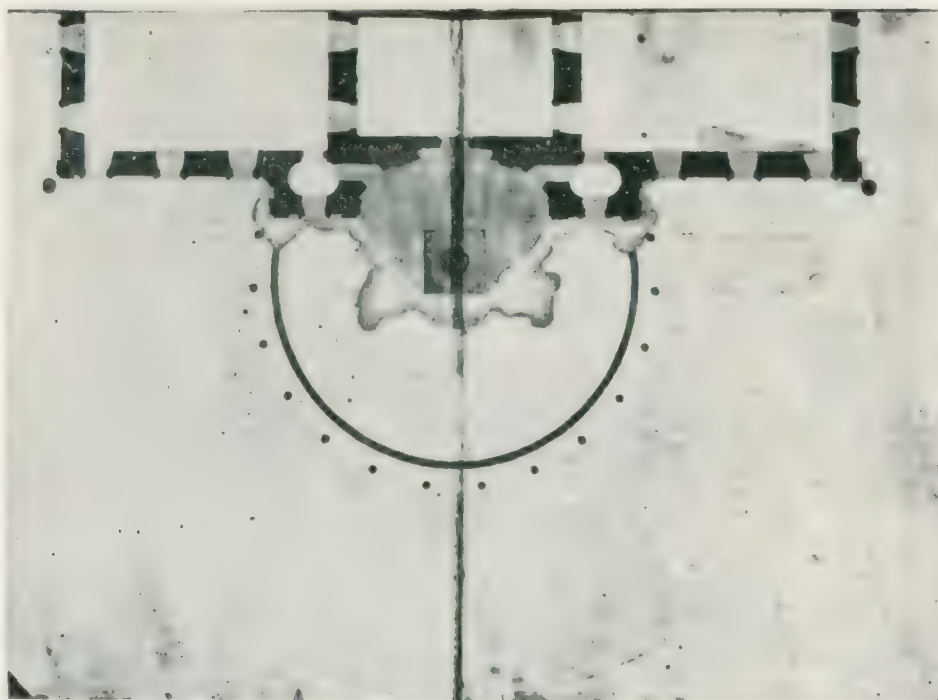
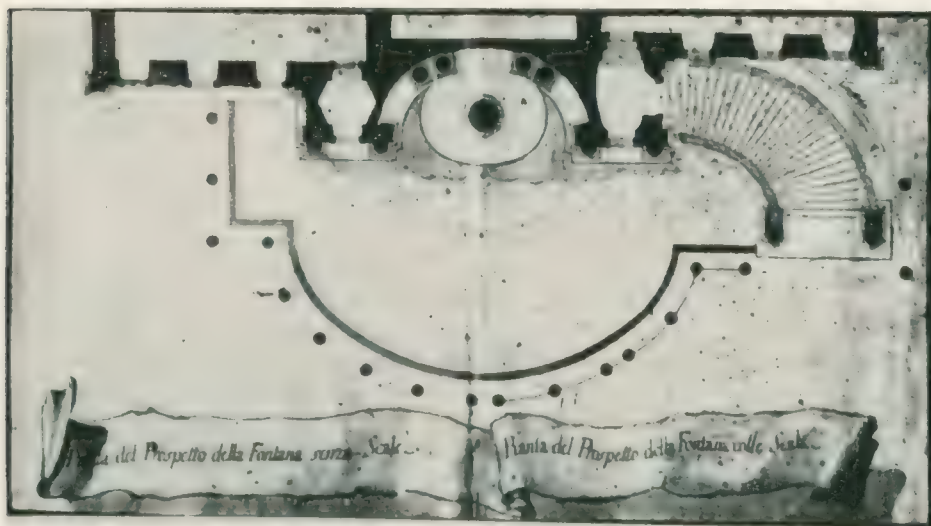



Fig. 38. – Luigi Vanvitelli. Progetto « B » per la Fontana di Trevi. Prospetto e Pianta. (Gabinetto Nazionale delle Stampe).

Werner Oechslin

IL SOGGIORNO ROMANO DI BERNARDO ANTONIO VITTONE

Il soggiorno romano di Bernardo Antonio Vittone rappresenta per la storia dell'arte del Settecento un caso eccezionale, in quanto — per la buona conoscenza e la vasta documentazione, per la breve durata e la completa testimonianza della relativa attività artistica del maestro — ci dà un vasto panorama dell'educazione di un artista a Roma a quell'epoca, con tutti i riflessi delle tendenze artistiche e culturali (1). A prima vista questo

(1) La pubblicazione di una monografia sul soggiorno romano del Vittone è prevista e si trova in preparazione da parecchio tempo. Per questa fase della vita e dell'operare del Vittone vedi finora soprattutto gli studi dell'Olivero (accanto qualche notizia in *Le opere di Bernardo Vittone*, Torino 1920, vedi specialmente: *Brevi Cenni sui rapporti fra la Reale Accademia di San Luca in Roma e L'Arte in Piemonte*, Torino 1936), le indicazioni di N. Gabrielli in *Thieme-Becker*, voce « Vittone » (1940), i saggi di V. Golzio (*L'architetto Bernardo Antonio Vittone urbanista*, « Atti del X Congresso di Storia dell'Architettura », Torino 1957, Roma 1959, pp. 101-112) e di H. A. Millon (*Alcune osservazioni sulle Opere giovanili di Bernardo Antonio Vittone*, « Bollettino SPABA », N. S. XII-XIII, 1958-59, pp. 144-153), nonché le parti relative nella monografia di P. Portoghesi (Roma 1966, pp. 89-95). Mentre Pommer parla relativamente poco del periodo romano del Vittone nel suo libro *Eighteenth-century Architecture in Piedmont* (New-York-London 1967), gli ultimi contributi importanti si trovano soprattutto in Wittkower (*Vittone's Drawings in the Musée des Arts Décoratifs*, « Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt », London 1967, pp. 165-172) e Carboneri (*Catalogo della Mostra Bernardo Vittone*, Vercelli 1967; qui però con l'accento sui disegni connessi soprattutto con l'attività piemontese del Vittone), che pubblicarono per la prima volta una gran parte dei disegni conservati a Parigi. I temi del Concorso Clementino del 1732 sono discussi da J. Garms (*Die Architekturthemen des Concorso Clementino der Accademia di San Luca von 1732*, « Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte », XXII, Wien 1969, pp. 194-200). Vedi finalmente per il soggiorno romano del Vittone: W. Oechslin, *Un Tempio di Mosè - I Disegni offerti da B. A. Vittone*

fatto potrebbe sorprendere, soprattutto se si pensa al netto contrasto tra l'attività vittoniana nel Piemonte e gli indirizzi impostigli dall'educazione romana: un contrasto che però si spiega bene già con la mutata situazione politico-economica del Piemonte dopo l'attività dello Juvarra e con le nuove esigenze concentrate su edifici sacri e di utilità pubblica, come ospedali e collegi. Così potrebbe nascere l'impressione che il soggiorno romano del Vittone abbia — prescindendo dai molti echi nelle « Istruzioni elementari » — soltanto piccole conseguenze per la sua attività posteriore: conseguenze formali al massimo. E si capisce come si siano finora esaminati soprattutto tali punti di vista e chiarito per esempio il rapporto tra Vittone ed il Borromini.

D'altra parte però il soggiorno romano del Vittone ci fa conoscere con ogni chiarezza l'alto livello e l'ampio orientamento dell'educazione dei giovani architetti a Roma intorno al 1730. Cercherò quindi — più che di spiegare la relazione del Vittone con i grandi architetti romani, con l'architettura dal Bernini al Borromini ed al Fontana, contatto già piuttosto noto — di concentrarmi soprattutto sullo studio intenso del Vittone all'Accademia di San Luca e sul contatto che egli ebbe con nuove tendenze esistenti appunto in quell'ambiente culturale accademico.

Dati e Documenti.

È utile riassumere dapprima i dati e le testimonianze artistiche dell'attività romana del Vittone, che arriva a Roma non più tardi dell'ottobre del 1731, per rimanervi fino all'aprile del 1733. Già dal giugno del 1731 sono noti i temi del Concorso Clementino, il cui vincitore sarà appunto il Vittone (1). Per il 6 maggio 1732 è fissato il giorno della consegna dei lavori per il concorso.

---

all'Accademia di San Luca nel 1733, « Bollettino d'Arte », n. 3, 1967, pp. 167-173; Id., *Contributo alla Conoscenza di Antonio Deriset - Architetto e Teorico dell'Architettura*, « Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura dell'Università di Roma », Serie XVI, fasc. 91 sg., 1969/70; Id., *Bildungsgut und Antikenrezeption des frühen Settecento in Rom, Studien zum römischen Aufenthalt B. A. Vittones*, Zürich 1972.

(1) Non dal primo maggio, come viene indicato dalla Festschrift del Concorso del 1732 (*Gli eccelsi Pregj delle Belle Arti*, Roma 1733, p. 9), e come crede ancora il Golzio (*Vittone urbanista*, *cit.*, p. 104). Il 6 maggio, i membri dell'Accademia di San Luca vengono pregati di proporre temi per il concorso (Accademia di San Luca, Archivio Storico, *Verbali delle Congregazioni*, vol. 49, fol. 91r); il 3 giugno, il Principe ed il Segretario vengono incaricati con la scelta dei temi (Accademia di S. Luca, *Ms. cit.*, fol. 91v/92r).

Seguono le « Prove » — brevi esami che servivano per identificare le mani dei concorrenti con quelle degli autori dei disegni consegnati — ed infine la premiazione solenne sul Campidoglio. Il 17 maggio il Juvarra comunica in una sua lettera mandata a Torino il successo dei due piemontesi, Vittone e Massazza, premiati ambedue col primo premio nelle rispettive classi. Tra il giugno e il luglio del 1732 sono datate le lettere tra il Vittone, il Duca d'Ormea ed il Re a Torino. Il 16 novembre 1732 il Vittone viene proposto ed eletto « Accademico di merito » nella Congregazione dell'Accademia di San Luca, ma viene accettato definitivamente come membro soltanto il 6 aprile 1733 dopo aver consegnato i disegni di un « Tempio di Mosè » (1). Poco dopo Vittone parte da Roma. La lettera di raccomandazione del Cardinale Alessandro Albani al Re di Torino è datata del 17 aprile 1733 (2).

A questi dati corrisponde l'attività eccezionalmente intensa del giovane Vittone. Arrivato a Roma, è occupato dapprima con lo studio all'Accademia di San Luca e la stesura dei disegni per il Concorso Clementino. Incoraggiato dal successo, sembra che abbia poi partecipato al Concorso per la Facciata di S. Giovanni in Laterano: già alla fine di giugno, cioè appena due mesi dopo la premiazione del Concorso Clementino sul Campidoglio, i diversi progetti furono esposti nella Galleria del Quirinale e sottomessi al giudizio degli esperti — quello del Vittone ci è conservato in una incisione delle « Istruzioni elementari » (3) —. Poco dopo troviamo Vittone dal Cardinale Albani, dove continua i suoi studi, e dove ha libero accesso al ricco materiale dei disegni di Carlo

---

(1) Cfr. OECHSLIN, *Tempio di Mosè*, *op. cit.*, specialmente pp. 167-68.

(2) La lettera del Cardinal Albani per Torino già citata dall'OLIVERO (*Le Opere di B. Vittone*, *op. cit.*, p. 27); vedi adesso POMMER, *op. cit.*, p. 261, § J. Per l'arrivo del Vittone a Roma nel 1731: POMMER, *op. cit.*, p. 108 e p. 260, § 4.

(3) Le fonti (primo di tutti Milizia) non citano la partecipazione del Vittone al concorso per la facciata del Laterano. Dalla ricerca moderna è menzionata dal WITTKOWER (*Art and Architecture in Italy*, *1600-1750*, Hardmonsworth 1965², p. 381, nota 39), dal PORTOGHESI (*B. Vittone*, *op. cit.*, p. 95), mentre il CARBONERI (*Catalogo Vercelli*, *op. cit.*, p. 18) si limita a pensare ad un « esercizio accademico post factum ». Il Vittone stesso commenta la tavola 74 delle *Istruzioni Elementari* (Lugano 1760, p. 443) con le seguenti parole: « ... progetto conceputo in occasione, che Papa Clemente XII, di felice memoria diede il concorso per la formazione della Facciata da farsi ad una Basilica a cinque navate ». (Che il Vittone non citi *expressis verbis* il S. Giovanni in Laterano per designare il tipo di chiesa, al quale il progetto della facciata era destinato, è dovuto alla tendenza didattica ed istruttiva delle « Istruzioni », che si può osservare molto spesso; vedi la parte relativa del mio secondo contributo a questi Atti.)

Fontana (1). Un'ulteriore indicazione per l'attività del Vittone in questo tempo ci è fornita da una lettera del 7 dicembre 1732, nella quale il Vittone racconta di una malattia subita e parla di un disegno allegato alla lettera: « una delle mie debolezze sopra il nuovo studio che ho fatto dei teatri a prospettive » (2). Dopo il 16 novembre 1732, quando il Vittone fu proposto « Accademico di merito », ma soprattutto dopo la « congregazione accademica » del primo febbraio, dove gli Accademici su proposta di alcuni membri decisero di attenersi più seriamente agli Statuti — in reazione alla incondizionata accettazione di nuovi membri, oltre al Vittone, Lambert Sigisbert Adam, Filippo Ottoni, Salvi e Vanvitelli — e di considerare i nuovi eletti come membri sol-

---

(1) La citazione nella lettera, che ricorda il Vittone attivo nello studio del Cardinal Albani, fu pubblicata per la prima volta da POMMER (*op. cit.*, p. 261): « per suo maggior profito li vado io somministrando molti studi d'Architettura, che conservo nella mia libreria ». (Per i problemi connessi vedi anche specialmente: WITTKOWER, *Vittone's Drawings*, *op. cit.*, passim).

Sarebbe molto utile sapere di più sull'importanza del Cardinal Albani come protettore di giovani architetti e specialmente come mediatore di un ricco materiale di disegni come di quello del Fontana. (Per i Marchionni vedi per esempio: R. BERLINER, *Zeichnungen von Carlo und Filippo Marchionni*, « Münchner Jahrbuch für Bildende Kunst », IX-X, 1958-59, pp. 267-296). Ben nota è l'importanza degli Albani per lo Juvarra: Annibale Albani è per molti anni il suo protettore (cfr. ROVERE-VIALE-BRINCKMANN, *F. Juvarra*, Milano 1937, specialmente p. 95; e ultimamente WITTKOWER, *Vittone's Drawings*, *op. cit.*, p. 169, che giustamente sottolinea il ruolo di mediatore dello Juvarra in quanto poteva introdurre il Vittone nelle collezioni degli Albani; vedi inoltre l'importanza di Alessandro Albani per un ulteriore tentativo da parte dello Juvarra di affermarsi con un nuovo progetto per la Sacrestia vaticana (cfr. sotto!). Noto è finalmente il ruolo degli Albani a Roma come rappresentanti degli interessi del re piemontese nella corte papale. Ed è chiaro — ma vogliamo aggiungerlo — che in occasione della premiazione del Concorso Clementino del 1732 sul Campidoglio era anche presente il cardinale Albani, ed è proprio lì, dove poteva nascere l'interesse del porporato per il Vittone, premiato col primo premio: « Giunto il giorno destinato alla distribuzione de' premj, fu questo con innumerabile concorso di popolo onorato dalla presenza di undici Eminentissimi Cardinali, che furono gli Eminentissimi Barbarini, Otthoboni, *Albani* Camerlingo, Pico della Mirandola, Zondedarj, del Giudice, Caraffa, Bichi, Gentili, Olivieri, e Corsini, i quali postisi appena a sedere, fu dato principio con un armoniosissimo, e bene inteso concerto ... » (*Gli Eccelsi Pregj ...*, *op. cit.*, p. 22).

(2) Archivio di Stato Torino, *Lettere Particolari*, Mazzo 41: vedi adesso POMMER, *op. cit.*, p. 261 § F. Erroneamente il Pommer deduce però della menzione di un « novo studio ... de teatri a prospetive » un analogo tema del disegno offerto nel 1733 all'Accademia di San Luca (*op. cit.*, p. 122, nota 17; ma vedi OECHSLIN, *Tempio di Mosè*, *op. cit.*, specialmente nota 2), mentre questo passo citato ci permette piuttosto di conoscere un ulteriore brano dell'attività del Vittone a Roma, come si manifesta per esempio nel disegno — sottodiscusso — conservato a Parigi (vol. II, 233).

tanto dopo la consegna dell'opera prescritta dagli Statuti, dopo questa congregazione, dico, il Vittone si impegnò con i disegni di un « Tempio di Mosè », con i quali meritò l'elezione a membro dell'Accademia di San Luca (1).

Il fatto che il giovane Vittone si distingua per grande capacità d'intendimento, per vastità di interessi ed infine per una preparazione enciclopedica dovuta all'intenso assorbimento di tutto quello che incontra, come provano il ricco materiale di disegni a Parigi ed i suoi trattati, costituisce la ragione della ricca testimonianza del soggiorno romano del Vittone e ci consente di osservare la vita artistica e culturale del tempo: che appunto si riassume nello studio del Vittone all'Accademia di San Luca, nel suo contatto con tendenze orientate verso il gusto archeologico di un Proto-Neoclassicismo (2) e con l'eredità artistica del Fontana che — coltivata soprattutto nell'ambito dell'accademia romana — riassumeva e standardizzava tutto il vocabolario seicentesco proponendo quel gusto internazionale (3).

Lo studio all'Accademia di San Luca - Antonio Deriset.

Non abbiamo nessuna testimonianza diretta per constatare, quando e come lo studio del Vittone all'Accademia di San Luca si sia effettuato. D'altra parte è chiaro che il Vittone non si lasciava sfuggire l'occasione di prendere contatto con la produzione architettonica romana studiando i disegni conservati in quella sede. Possediamo comunque alcune indicazioni negli Statuti dell'Accademia: indicazioni che riguardano l'organizzazione dello studio e delle sale destinate ad esso, e che ci permettono qualche conclusione. Corrispondeva prima di tutto allo scopo statutario del-

---

(1) Cfr. OECHSLIN, *Tempio di Mosè*, *op. cit.* Dopo aver terminato questa relazione, è venuto a mio conoscenza il ritrovamento di un disegno (raccolta privata svizzera, ma di sicura provenienza romana) probabilmente preparatorio del *Tempio di Mosè*, che sarà per la prima volta pubblicato dal mio stimato professore Adolf Reinle (e vorrei ricordare pieno di riconoscenza che è stato lui — anni or sono — a suscitare per primo in me l'interesse per l'architettura piemontese!): vedi adesso A. REINLE, *Ein unbekanntes Kirchenprojekt Filippo Juvarras und einige andere piemontesische Baurisse*, « Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte », Band 28, 1971, Heft 1, pp. 5 sg.

(2) Per questi problemi vedi adesso soprattutto il mio lavoro citato *Bildungsgut und Antikenrezeption ....*, passim.

(3) Cfr. OECHSLIN, *Aspetti dell'Internazionalismo nell'Architettura italiana del primo Settecento*, « Atti del Congresso Internazionale sul Barocco », Lecce 1969, Lecce 1971, *passim*.

l'Accademia di educare gli scolari attraverso la copia delle opere dei grandi maestri, come si manifestava quasi sempre nella scelta dei temi della terza classe dei concorsi (1), o come prova anche quell'episodio secondo il quale il giovane Juvarra presentatosi al Fontana fu da questi mandato a disegnare le opere di Michelangelo per provare i suoi talenti (2). Gli statuti prescrivevano inoltre, che non poteva concorrere chi non fosse iscritto nel libro, « dove sono scritti gli altri studenti » (3). Inoltre gli statuti descrivevano esplicitamente l'organizzazione dello studio con corsi di Pittura, Scultura, Anatomia, Architettura civile e militare, Prospettiva. Essi prevedono inoltre la punizione degli Accademici eletti per sorvegliare lo studio dei giovani in caso di mancanza al loro dovere, sottolineando in tal modo l'importanza dello scopo pedagogico dell'Accademia (4). Finalmente sappiamo — ed è un dettaglio abbastanza interessante — che nella « Stanza dello Studio » nella sede dell'Accademia c'erano due armadi, nei quali furono conservati « disegni d'architettura » e « disegni de' concorrenti d'architettura e pittura », e che le chiavi di questi armadi erano custodite dai due Accademici sorveglianti dei giovani studenti (5).

---

(1) Vedi il cenno — relativo alla pittura — negli statuti dell'Accademia (*Ordini e Statuti dell'Accademia del Disegno de' Pittori, Scultori, e Architetti di Roma, sotto il titolo, e Patrocinio di S. Luca, corretti, accresciuti e confermati sotto gli auspizij del Santissimo Padre Clemente XI*, Palestrina 1716, pp. 44 s.: « De Concorsi »): « ... che i studenti principianti di Pittura portino un disegno copiato dall'opera di celebri Maestri come di Raffaello, Caracci, Domenichino, ed altri ... ».

(2) Scipione Maffei (*Elogio del Signor Abate D. Filippo Juvara Architetto*, in « Osservazioni Letterarie », 1738; cfr. V. Viale, *F. Juvarra, Catalogo della Mostra*, Messina 1966, pp. 18 s.): « Imposegli il Fontana che andasse a disegnare il Palazzo Farnese, e alcun altro lodata Architettura, ma semplice » (p. 18). Anonimo (*Francesco Juvarra*) (cfr. *Catalogo Messina, op. cit.*, pp. 22 s.): « (Fontana) lo mandò a disegnare in Campidoglio le cose di Michelangiolo, oltre le quali egli non lasciò né porta né finestra che fosse di buono in Roma che non le disegnasse » (p. 23).

(3) *Ordini e Statuti, op. cit.*, « De Concorsi », pp. 44 s.: « Si proibisce il poter concorrere a chi prima di sua mano non si è scritto nel libro, dove sono scritti gli altri studenti ».

(4) *Ordini e Statuti, op. cit.*, pp. 40 s. « Dell'Ordine degli Studj ». Anche nei giorni festivi gli studenti sarebbero da invitare allo studio. Il problema, se tutte queste prescrizioni degli statuti furono seguite, rimane aperto. Spesso si è però indotto a credere, che più importante degli statuti fu a questo proposito il rapporto maestro-scolaro, come lasciano anche supporre ogni tanto le relative iscrizioni sui retri dei disegni dei concorsi. (Cfr. anche i paragrafi degli Statuti relativi al diritto dei membri dell'Accademia di impiegare scolari o aiuti!).

(5) *Ordini e Statuti, op. cit.*, pp. 42 s. « Della Stanza dello studio »: « Avrà parimenti due canterami con tiratori lunghi, uno per custodire i disegni d'architettura, e l'altro per i disegni de' concorrenti d'architettura e pittura. La Chiave

Senza dubbio Vittone aveva la possibilità di consultare e copiare i disegni conservati all'Accademia, come viene provato non soltanto da alcuni dei disegni di Parigi — per esempio da quelli che ripetono i disegni di Pompeo Ferrari per il concorso del 1678 (1) (figg. 1-3) — e da vari elementi dei disegni del Vittone per il Concorso del 1732, ma anche da certi riflessi che si osservano addirittura nell'architettura stessa del maestro (2). Un esempio: La facciata del Vittone a Cambiano (e la relativa incisione delle « Istruzioni elementari ») (fig. 5) corrisponde — prescindendo da qualche variazione e dalla nicchia con figure, derivazione dal borrominiano S. Carlino o meglio ancora dalla facciata del Canevari per le SS. Stimmate di S. Francesco, motivo, per la cui scelta il Vittone offre del resto una esplicita spiegazione nel commento delle « Istruzioni Diverse » (3) — al disegno offerto da Ludovico Rusconi-Sassi nel 1724 all'Accademia per la sua accettazione come membro (fig. 4), un disegno che fu quindi conservato appunto in quei « tiratori » citati dagli statuti e resi accessibili agli studenti (4).

---

si terrà come sopra (= dagli Assistenti). E di mano in mano che i disegni saranno giunti a numero di farne un libro, debbano legarsi in tomo per meglio conservargli e assicurargli, che non siano sottrati, siccome pure detti disegni si dovranno marcare col sigillo, perché non siano cambiati ».

(1) *Paris, Musée des Arts Décoratifs*, vol. II, 146 e 148. I disegni di Pompeo Ferrari si trovano all'Accademia di San Luca, *Archivio Storico*, Cart. B 353, 362, 381, 382. Il rapporto con i disegni vittoniani fu già indicato da H. Hager (cfr. WITTKOWER, *Vittone's Drawings*, *op. cit.*, p. 167). Il sistema della decorazione dell'alzata delle ale laterali nel progetto del Ferrari (che porta la data 1678) può forse aver influito sul Vittone nel suo disegno del ponte per il concorso del 1732, dove si osserva l'analogo uso dell'ordine gigante e del gran numero di aperture e finestre. (Vedi OECHSLIN, *Bildungsgut und Antikenrezeption*, *op. cit.*, nota 31).

(2) Per l'influsso dei disegni dello Juvarra per l'Accademia di San Luca del 1707 sul progetto vittoniano del 1732 vedi sotto ed anche nota 4 a p. 404. Tra i disegni di Parigi, che hanno prototipi risalenti a progetti della romana Accademia, cito soprattutto la copia — già identificata da H. Hager — di un progetto di Scaramella del 1704 (vol. II, 182), il progetto non ancora identificato di una chiesa con portico e torri laterali (vol. II, 213), nonché la pianta in vol. II, 144 identificata qui per la prima volta come copia di un progetto di Gaspare Bazzanca per il concorso del 1704.

(3) *Istruzioni Diverse*, Lugano, 1766, tav. 45 e p. 174: « E tale è il motivo, per cui non essendosi potuto tenere più elevata la Finestra, che esiste nel mezzo sovra la Porta grande, si è dovuta disporre nel posto, ed in quel modo, in cui ella si vede; onde poi per non lasciar nudo lo spazio, che superiormente vi rimaneva, vi si sono collocate le Statue rappresentanti li due Santi Martiri Vincenzo, ed Anastasio, come Tutelari, ch'essi sono, di detto luogo, ed a' quali è la detta Chiesa dedicata ».

(4) Accademia di S. Luca, *Archivio Storico*, cart. Y, n. 321. Ringrazio il Prof. H. Hager, che già prima di me ha identificato questo disegno secondo i ver-

Sebbene il Vittone rinunci nella sua facciata di Cambiano — soggetto alle soluzioni più semplici — ad adottare balaustre e figure, ed anche se la forma del timpano, piuttosto rara a Roma, si trova comunque realizzata nella romana chiesa di S. Paolino alla Regola, rimane tuttavia persuasivo il paragone con il disegno del Rusconi-Sassi: tanto per il triplice piano inferiore col sistema delle colonne accostate, quanto alla parte centrale convessa della facciata la cui unità viene sottolineata dall'interrompersi dell'architrave ai suoi lati.

Questo è soltanto uno degli esempi che dimostrano il grande stimolo che procurava al giovane Vittone l'adesione all'Accademia di San Luca. Oltre ai disegni, il Vittone aveva anche accesso ai libri d'architettura, ad opere di carattere d'inventario come lo « Studio di Architettura civile » di Domenico de' Rossi, e a quelle di teorici italiani e francesi (1). E qui dobbiamo esaminare la parte sostenuta da Antonio Deriset, in quel tempo maestro di prospettiva ed uno dei più impegnati e più influenti membri dell'Accademia (2). Echi di tale contatto compaiono nell'opera teorica del Vittone: Le « Istruzioni elementari » (delle quali lo stesso Vittone ci dice: « conceputa fu essa [opera] in gioventù fra i bollori d'un animo volonteroso di far profitto nell'arte ») contengono un esplicito capitolo sulle proporzioni nell'architettura e nella musica (3), mentre alle « Istruzioni Diverse » viene aggiunto un trattato di Giovanni Galletto, lo scolaro del Vittone, le « Istruzioni Armoniche » (4). Sappiamo oramai, che appunto il Deriset — con Niccolò Ricciolini — era in gran parte responsabile per la ripresa della discussione sulle proporzioni in architettura e in musica. In occasione della sua accettazione come Accademico di merito nel 1728 propose inoltre la redazione di un trattato di tale soggetto; e dobbiamo attribuire a lui la diffusione della conoscenza del libro — raro ma citato spesso — di Ouvrard, la « Architecture Harmonique ».

---

bali delle Congregazioni dell'Accademia. Per L. Rusconi-Sassi vedi adesso: H. Hager, *Il modello di Ludovico Rusconi Sassi del Concorso per la Facciata di S. Giovanni in Laterano (1732) ed i Prospetti a Convessità Centrale durante la prima metà del Settecento in Roma*, « Commentari », n. 1, 1971, pp. 36 sg.

(1) Citata nel lascito del Vittone (Portoghesi, *op. cit.*, p. 250, n. 611), l'opera del De' Rossi, *Studio di Architettura Civile* ha servito ripetutamente come modello al Vittone. (Per esempi vedi anche sotto).

(2) Per questo e nel seguente cfr. Oechslin, *Deriset*, *op. cit.*, passim.

(3) *Istruzioni Elementari*, *op. cit.*, Libro II, Articolo I, Cap. V: « Della generazione, e natura delle proporzioni musicali », pp. 245 s.

(4) *Istruzioni Diverse*, *op. cit.*, pp. 219 s.: « Aggiunta II, Istruzioni Armoniche, o sia Breve Trattato sopra la natura del suono. Del Signor G. G. ».

Varie sono infine le testimonianze che attestano al Deriset la competenza in questo settore della teoria architettonica: quelle del Galiani, nel suo commento di Vitruvio edito a Napoli, del giovane Quarenghi presente per un breve periodo nello studio del Deriset, nonché il giudizio critico di Angelo Comolli nella sua « Bibliografia storico-critica dell'Architettura Civile » (1). È molto probabile che il Deriset come maestro di prospettiva avesse sottoposto tali temi di discussione ai giovani studenti; e si possono quindi interpretare le citate parti dei trattati vittoniani come echi della sua educazione romana. Questa ipotesi viene rafforzata dal fatto, che appunto nel Concorso Clementino del 1732 il tema della seconda classe di architettura chiedeva un « teatro lapideo » con « vasi armonici » oltre alla stesura di un trattatello teorico sulle proporzioni musicali: Questo fatto rimane unico in tutta la storia dei concorsi e — insieme ad indicazioni nei verbali delle Congregazioni dell'Accademia ed accanto alla circostanza piuttosto casuale, che per la prima volta Carlo Sala, uno scolaro del Deriset, aveva partecipato al concorso — offre l'argomento più persuasivo per l'ipotesi, che nessun altro se non il Deriset va considerato autore del tema, così dettagliato e particolarmente orientato verso la teoria architettonica, del Concorso Clementino del 1732 (2).

Dobbiamo anche tener conto della possibile importanza del Deriset per la mediazione della teoria architettonica francese. E non ci si meraviglia di trovare nelle « Istruzioni » di Vittone, più del consueto, citazioni di teorici francesi come il Blondel e il Frézier, sebbene dobbiamo notare subito, che tali informazioni rimangono legate agli anni del soggiorno romano: non troveremo indicati dal Vittone né il trattato di Laugier, né le prime pubblicazioni sui monumenti ritrovati a Palmyra, Atene e Paestum la cui citazione al tempo della pubblicazione dei trattati vittoniani è già di moda e quasi obbligatoria (3). L'educazione teorica dunque

---

(1) Per le singole citazioni vedi l'articolo citato sul Deriset, e specialmente le note 34, 35, 45.

(2) Id., *passim*. Lì si trova anche citato il testo completo del tema del concorso per la seconda classe di architettura del 1732 (nota 81). Anche J. Garms, (*op. cit.*, pp. 196-97) ritiene il Deriset come autore « molto probabile » dei temi del concorso del 1732, mentre esclude giustamente l'influsso del Deriset sulla scelta dei temi nel 1725, anche se tralascia il fatto che lo stesso Deriset aveva fornito disegni fatti secondo il tema del concorso di quell'anno.

(3) Più tardi la diffusione dell'opera di Laugier è testimoniata in Italia anche attraverso libri non-architettonici, così in: *Della proporzione tra i talenti dell'Uomo e i loro usi, Dissertazione d'un Corrispondente dell'Accademia delle Scienze di Pa-*

si esaurisce ovviamente in gran parte con le impressioni ricevute a Roma. — Altra testimonianza per il contatto del giovane Vittone con la teoria francese risulta dal fatto, che nel suo lascito si trovarono due esemplari delle « Antiquités » del Desgodets, maestro del Deriset, quando questo studiava nell'Accademia di Parigi (1). Anche se dobbiamo ammettere che il contatto del Vittone con la teoria francese fu probabilmente piuttosto modesto malgrado l'intervento del Deriset ed un suo possibile tentativo di introdurre una sistematica educazione secondo il modello parigino, non possiamo d'altra parte negare qualche influsso decisivo. Soltanto così si può spiegare il fatto, che la città ideale, proposta dal Vittone nei suoi disegni per il Concorso del 1732, sorpassa nella sistematicità la relativa tradizione trattatistica e le prescrizioni del tema, e corrisponde perfettamente al canone stabilito molto più tardi dal Milizia nei suoi « Principj » (2).

Il gusto archeologico - Juvarra, Fischer von Erlach.

Sono soprattutto i disegni per il Concorso Clementino del 1732, che, oltre alle considerazioni connesse al tema, ed oltre a punti di vista formali e stilistici da descrivere più tardi, danno modo di osservare elementi che indicano un campo di grande importanza per lo sviluppo dell'architettura e del gusto: allusioni all'antichità, interessi archeologici che precedono a Roma il Neoclassicismo internazionale della metà del secolo (3). È chiaro che le allusioni del Vittone rimangono superficiali, limitate alla citazione, come i monumenti antichi hanno sempre ornato Roma, restando singoli ed isolati. D'altra parte sono un documento prezioso nell'ambito della politica culturale dei Papi e dell'apporto dell'archeologia. La piazza principale della Città in mezzo al

---

rigi, Membro dell'Istituto di Bologna ..., Padova 1773, pp. 11 s., dove l'autore riassume la teoria della nascita dell'architettura secondo il Laugier, e dove cita espressamente il suo *Essai d'Architecture.*

(1) PORTOGHESI, *op. cit.*, p. 249 n. 520 e p. 250 n. 641.

(2) F. MILIZIA, *Principj di Architettura Civile*, Bassano 1785, vol. II: vedi i capitoli « Della Distribuzione di una Città » (pp. 41 s.), « Università » (pp. 206 s.), « Biblioteca » (p. 268), « Accademia per le arti del disegno » (p. 269), « Collegj » (p. 270); da confrontare con gli indici dettagliati che accompagnano i disegni vittoniani del 1732. (Cfr. anche il riassunto delle idee del Milizia nell'introduzione alle *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Bassano 1785[4], I, specialmente pp. LXIII s.).

(3) Vedi per questo ed anche in seguito il citato lavoro *Bildungsgut und Antikenrezeption, op. cit.*, passim.

mare del Vittone è decorata nel centro da una grande fontana, disegnata secondo il modello della fontana berniniana di Piazza Navona, ma coronata da un monumento equestre, una « Statua di metallo di un Imperatore » (fig. 6). Grazie a questa precisazione testuale dello stesso Vittone ed osservando l'identità perfino della base del monumento, si può facilmente identificare il prototipo del monumento del Vittone con la statua di Marc'Aurelio sul Campidoglio. Ma anche altri elementi della decorazione rimandano a monumenti e ruderi del Campidoglio: i leoni a quegli fiancheggianti la cordonata e provenienti da S. Stefano del Cacco, le Colonne belliche a quelle della balaustrata, i Trofei ai cosiddetti « Trofei di Mario », le Colonne rostrate a quella famosa di C. Duilio conservata a quell'epoca nel Palazzo dei Conservatori — e che qui indipendentemente da un capriccio o da una ricostruzione archeologica appaiono, come sembra, per la prima volta in un progetto architettonico (1) (figg. 7 e 8). Infine troviamo nella divinità tutelare della città, che siede sull'arco trionfale del ponte conducente alla città, una copia monumentalizzata della Minerva/Roma, collocata nella nicchia della scalinata davanti al Palazzo dei Senatori (fig. 21). Si tratta dunque sempre di allusioni che nel loro insieme lasciano pensare ad un contatto orientato verso il Campidoglio, un'interpretazione che persuade tanto più che all'epoca il Campidoglio non fu soltanto il luogo delle celebrazioni dell'Accademia di San Luca, ma anche il luogo del concentramento della politica culturale papale e della rinnovata ed intensa attività antiquaria ed archeologica. La decorazione però adottata dal Vittone, e soprattutto il motivo della colonna rostrata e del Ponte Trionfale (fig. 24), come vedremo, stanno anticipando timidamente quello che negli anni '40 e '50 determinerà il gusto del Neoclassicismo internazionale.

Non è difficile individuare gli impulsi ricevuti dal Vittone. Nessuno aveva tanto coltivato in quell'epoca il genere del capriccio architettonico e della scenografia all'antico come lo Juvarra. E l'importanza dello Juvarra per il Vittone può su questo aspetto

---

(1) Il fatto merita di esser sottolineato. Il disegno vittoniano — accanto ai capricci dello Juvarra — è da considerare come uno dei precursori dei progetti nati alla metà del secolo nell'ambito di quel neoclassicismo internazionale di un Piranesi o di un Michel-Ange Challe. Per il motivo della Colonna Rostrata vedi adesso: M. F. FISCHER, *Columna Rostrata C. Duilii, Ueberlieferung und Bedeutungswandel einer antiken Ehrensäule*, « Storia dell'Arte », n. 4, 1969, pp. 369 s.

ricevere un'ulteriore conferma (1). È probabile e ne esistono indizi che lo Juvarra — deluso dopo il suo ultimo tentativo di affermarsi a Roma coi progetti per la Nuova Sagrestia di S. Pietro (2), fallito malgrado l'incoraggiamento del Cardinale Albani — abbia invece cercato di far valere la sua personalità nell'ambito dell'Accademia di San Luca (3). E non si può escludere, che egli sia stato, almeno al margine, responsabile del doppio successo dei due Piemontesi, Vittone e Massazza. È stato proprio lo Juvarra a tramandare la notizia dell'avvenimento a Torino. E la squalificazione di Giuseppe Doria, al quale fu poi consegnato un secondo premio, ed il cui lavoro — non minore nella qualità di quello del Vittone — ma fatto con molta più diligenza ancora, ciò che normalmente avrebbe contribuito alla classifica nel concorso, troverebbe in tal modo una plausibile spiegazione supplementare.

Sono d'altra parte da spiegare senza l'intervento diretto dello Juvarra gli accenni formali nei disegni vittoniani del 1732 al progetto offerto dallo Juvarra nel 1707 all'Accademia di San Luca, il quale — come abbiamo visto — era accessibile agli studenti nella sede dell'Accademia: e Vittone riprende infatti le torri cilindriche coi coronamenti tipici — ai quali però già nel 1733 il Vittone preferirà le forme fontanesche nel suo « Tempio di Mosè » — nonché il tamburo anticheggiante con edicole e figure (4) (figg. 9 e 10).

---

(1) Per il rapporto Juvarra-Vittone vedi Oechslin, *Bildungsgut und Antikenrezeption*, *op. cit.*, nota 27. L'importanza dello Juvarra per il giovane Vittone è recentemente stata sottolineata da R. Wittkower (*Vittone's Drawings*, *op. cit.*, p. 168), che giustamente deduce anche dal disegno per i coretti dell'Oratorio di S. Giovanni Decollato (1728; Parigi, *Musée des Arts Décoratifs*, vol. II, p. 230) un contatto antecedente al soggiorno romano.

(2) Le relative lettere dello Juvarra sono note. (Nella lettera dell'8 marzo — Archivio di Stato di Torino, *Lettere Particolari*, Mazzo 9 — scrive: « ... vedendo quasi inutile questo mio viaggio di Roma perché vedo tutto il Palazzo per adulare il Papa », « per mettere alle stelle questo Fiorentino (= Galilei) il quale non havendo mai fatto nessuna opera in publicho come si possano mettere opere tali in simili mani. »). Per Juvarra e la Sacrestia di S. Pietro vedi adesso: H. Hager, *Filippo Juvarra e il concorso di modelli del 1715 bandito da Clemente XI. per la nuova sacrestia di S. Pietro*, « Quaderni di Commentari n. 2 », Roma 1970.

(3) È inoltre noto, che lo Juvarra si comportava piuttosto riservatamente durante il concorso per la facciata di S. Giovanni in Laterano. (Cfr. le fonti — non sempre coincidenti — in: Viale, *Catalogo Messina*, *op. cit.*, pp. 94-95). Ho indicato in altra occasione il possibile rapporto dello Juvarra in una data anteriore e suggerito il possibile connesso del tema del concorso clementino del 1716 con la pregettazione della Superga. (fr. Deriset, *op. cit.*, passim e nota 78).

(4) Oechslin, *Tempio di Mosè*, *op. cit.*, p. 170. Vorrei aggiungere che i progetti del 1707 dello Juvarra — oltre allo stimolo dato al Vittone — hanno offerto

Il tema della « Prova » presentato ai concorrenti in seguito alla consegna dei disegni era costituito da un progetto di un mausoleo (1). Quando il Vittone innalza una piramide sul suo baldacchino (2), risponde di tal maniera ottimamente al gusto propagato dallo Juvarra (fig. 11); e quando Carlo Sala, altro concorrente dello stesso concorso del 1732, disegna un monumento coronato da una piramide (fig. 12), motivo che già 25 anni prima lo Juvarra adopera per le sue invenzioni architettoniche (fig. 13), e quando ancora Giuseppe Doria mette sul suo sarcofago un obelisco ornato di pannelli e ghirlande (fig. 14), col quale di nuovo lo Juvarra aveva decorato il suo disegno di un mausoleo per il Re di Francia (3), si può parlare di motivi che vengono tramandati e coltivati proprio nell'ambito dell'Accademia. Questo fatto attira tanto più la nostra attenzione, perché tendenze del genere, anticipate nei capricci dello Juvarra ed anche nelle ricostruzioni di un Fischer von Erlach (4) (fig. 15), troveranno il loro pieno sviluppo soltanto con la generazione di Piranesi, di Legeay, di Jardin e Challe (fig. 16). Esaminate sotto questo aspetto, la citazione della colonna rostrata e la « Prova » del 1732 del Vittone — sebbene dimostrino l'esistenza di tali motivi in quel momento — rimangono ingenui tentativi, reazioni momentanee senza ulteriori conseguenze.

---

il punto di partenza per la progettazione della Friederichskirche di Copenaghen: un esempio tipico dell'importanza estrema che tali disegni accademici hanno ognitanto assunta. Hakon Lund mi ha gentilmente comunicato, che nei due disegni secondo i progetti juvarriani del 1707, conservati nel Reichsarchiv (alzata) e nella biblioteca della Kunstakademie (pianta), si tratti molto probabilmente di copie della mano di N. Eigtved. (Cfr. in ultimo: V. Viale, *Catalogo Messina*, *op. cit.*, p. 115, dove erroneamente fu stampato Tigtved invece di Eigtved, dove le collocazioni sono indicate incompletamente, e dove i disegni vengono ritenuti originali da Juvarra).

(1) Il tema della Prova del 1732 ci è noto attraverso la Festschrift per il concorso (*Gli Eccelsi Pregj*, *op. cit.*, p. 16: « Suggetti per la Prova »): « Per la prima classe dell'Architettura: Fu dato per soggetto da esprimersi in disegno un Funerale per un Potentato in un gran Tempio con ornamento di Architettura, e Scultura ». Il disegno della prova di Vittone è conservato nell'Archivio dell'Accademia di San Luca, Cart. Z, n. 25 (Carlo Sala: n. 27; Giuseppe Doria: n. 26). Ringrazio il Prof. H. Hager che mi ha gentilmente indicato la collocazione dei disegni di prova.

(2) Vorrei aggiungere l'osservazione, che la pianta del Mausoleo corrisponde a quella dell'Arco Trionfale sul Ponte del disegno vittoniano del 1732, un fatto che non sorprende, data anche la parentela dei temi analoghi.

(3) Vedi in ultimo la mia discussione di questo progetto dello Juvarra in: « Gazette des Beaux-Arts », avril, 1971, p. 208 e nota 18 a p. 232.

(4) Per il contatto Juvarra-Fischer von Erlach, che in un caso particolare ho cercato di provare, vedi: *Bildungsgut und Antikenrezeption*, *op. cit.*, passim.

Ciò nonostante è di nuovo il Vittone che prima di Piranesi e di Michel-Ange Challe, è attirato dall'opera di Fischer von Erlach, il « Entwurff einer Historischen Architektur ». Già nel 1724 il « Mercure de France » annuncia l'opera di Fischer come « ouvrage incomparable » (1), e già nel 1730 appare a Londra la sua terza edizione, mentre sarà cosa ovvia, che nel 1754 Jacques François Blondel citi la « Historische Architektur » tra i libri necessari per lo studio (2). Comunque la reazione di un architetto come nel caso del Vittone rimane unica nel suo tempo e sottolinea ancora la finezza del suo intendimento. La tavola 9 delle « Istruzioni elementari » (fig. 17), inserita nel trattato quasi come un secondo frontespizio, e la cui origine risale con ogni probabilità al soggiorno romano del Vittone, serve all'autore per illustrare i suoi pensieri sopra l'origine delle colonne e dei capitelli (3). Riprende tale idea per esempio dall'incisione relativa del « Nouveau Théâtre d'Italie » del Blaeu (fig. 18), un'opera che si può, come suppongo, identificare — come anche la « Historische Architektur » di Fischer von Erlach — tra i libri descritti nel lascito del Vittone, e che può aver influenzato il Vittone oltre che in singoli motivi del presente caso anche altrove — forse persino nella scelta del modello del Buzzi nella prima proposta per la facciata del Duomo di Milano (4). Chiaramente visibile comunque è adesso lo stretto rapporto dell'incisione delle « Istruzioni » con la « Historische Architektur » di Fischer. La piramide al primo piano con le lapidi inserite, coperte da geroglifici corrisponde esattamente alla « Pyramide

---

(1) Cfr. Kunoth, *Die historische Architektur Fischers von Erlach*, Düsseldorf 1956, p. 20.

(2) J. F. Blondel, *Discours sur la Nécessité de l'Étude de l'Architecture*, Paris (Jombert) 1754, p. 102.

(3) *Istruzioni elementari*, *op. cit.*, pp. 264 s.: « Dell'Origine, e vari specie delle Colonne, e dell'uso, al quale furono destinate dagli Antichi ». In questo capitolo sulle varie forme di colonne il Vittone, menzionando la collocazione sul Campidoglio, cita anche la colonna rostrata di C. Duilio. (Cfr. nel seguente).

(4) Per l'identificazione dell'opera del Blaeu tra i libri del lascito di Vittone (Portoghesi, *op. cit.*, p. 249, nr. 587: « Les Delices d'Italie tomi 4, L. 24. 10 »), e per altri echi vedi: *Bildungsgut und Antikenrezeption*, *op. cit.*, nota 10. Qui si trova anche la discussione dei progetti per la facciata del Duomo di Milano: Se penso alla dipendenza del Vittone dal Blaeu, mi riferisco soprattutto al lato tecnico del copiare, mettendo come sicura la conoscenza dell'opera del Blaeu da parte del Vittone. (Nel Blaeu le tavole con il Duomo di Milano secondo il progetto del Buzzi sono date come « exactement dessinée sur le lieu & mis au jour par le soin de Pierre Mortier » e senza citazione del nome di Buzzi!). Nel lascito del Vittone si trova inoltre il « Distinto ragguaglio del Duomo di Milano » (cfr. Portoghesi, *op. cit.*, p. 250, n. 717).

von Sothis » dell'opera del Fischer (fig. 19). La concordanza va fino ai singoli caratteri delle lettere, sebbene il loro ordine non venga rispettato dal Vittone — un fatto che rafforza piuttosto che negare la tesi (1). Inoltre il Vittone, ponendo sullo sfondo una ricostruzione del mausoleo di Adriano, si attiene, ad eccezione della parte inferiore trasformata con finestre ed arcate, esattamente al tipo di ricostruzione prescelto dallo stesso Fischer (2) (fig. 20).

Queste concordanze precise — e se ne trovano altre persino nel testo delle « Istruzioni elementari », dove il Vittone riprende e anzi corregge la esplicita descrizione del tempio antico dell'Artemis a Efeso — ci danno modo di tener conto di ulteriori influssi della « Historische Architektur » sul Vittone (3). La citata Roma/Minerva del Campidoglio, innalzata dal Vittone sull'arco trionfale del suo ponte (fig. 21), viene in vero riprodotta in frontespizi di libri e si ritrova anche nel trattato del Pozzo (fig. 22), di cui il Vittone si è servito diverse volte (4). Quanto alla sua monumentalità la statua del Vittone ricorda piuttosto la statua dello Zeus di Olimpia della « Historische Architektur » (5) (fig. 23). E quanto al motivo stesso del ponte (fig. 24), uno dei primi esempi del tipo del « Ponte Trionfale » in architettura, tipo molto noto in tutta l'architettura settecentesca inglese ed italiana, il Vittone non si rifà tanto al Ponte di Rialto palladiano ed alla relativa tradizione, quanto appunto alla ricostruzione del ponte augusteo del Fischer von Erlach (fig. 25) — una ricostruzione che più ancora influenzò il ponte di Paolo Posi per la decorazione della Chinea del 1755 (fig. 26) ed il progetto di Filippo Canerj per il Concorso Balestra

---

(1) J. B. Fischer von Erlach, *Entwurff einer Historischen Architektur*, Wien 1721, I, Tafel XIV: « Egyptische Grab Pyramiden des Königs Sotis zu Heliopel ».

(2) Fischer von Erlach, *op. cit.*, II, Tafel VIII. Il Vittone si serve inoltre del ponte di questa incisione per la tavola 29 delle sue *Istruzioni Diverse.* (Cfr. *Bildungsgut ...*, *op. cit.*, nota 16).

(3) Oechslin, *Bildungsgut ...*, *op. cit.*, passim. Per il tempio della Diana a Efeso vedi soprattutto le note 56, 57 e 58.

(4) A. Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, Roma, II, 1700, fig. 113. Nel frontespizio la statua della Roma/Minerva appare per esempio in Io. Gottlieb Heineccii *Antiquitatum Romanarum Iurisprudentium illustrantium Syntagma* (s. a./s. d.); come vignetta si ritrova nell'*Accurata et Succinta Descrizione topografica delle Antichità di Roma* di Ridolfino Venuti (Roma 1763).

(5) Fischer von Erlach, *op. cit.*, I, tavola V: « Das Wunder-Bild des Olympischen Iupiters ».

del 1777 (1) (fig. 27). Ci si può inoltre domandare, se il sistema dei canali nella città ideale del Vittone (fig. 28) corrisponda con la ricostruzione di Ninive proposta dal Fischer (fig. 29). E più tardi, nel progetto del « Tempio di Mosè » del 1733, la cupola e la facciata di tempio con timpano triangolare e statue (fig. 30) ricordano oltre la macchina eretta dal Salvi in Piazza di Spagna ed oltre la Superga dello Juvarra, la Karlskirche di Vienna, riprodotta appunto nel quarto libro della « Historische Architektur » (2) (fig. 31).

Quindi il Vittone poteva non soltanto trovare una fonte preziosa per i suoi interessi archeologici, ma ricevere anche stimoli formali. Il punto di riferimento importante rimane però l'indirizzo anticheggiante, come si riflette nei motivi qui discussi ed anche nelle numerose note alle « Istruzioni elementari », che danno descrizioni particolareggiate di monumenti antichi (3). E che inoltre il Vittone abbia praticato il genere del capriccio « all'antico », può dimostrare uno dei disegni conservati a Parigi. Nel foglio 233, della cui attribuzione al giovane Vittone non occorre dubitare, sono disegnati lapidi, vasi, pezzi di un architrave sullo sfondo di una architettura classica (fig. 32). Questo sfondo ci ricorda, oltre quell'attività scenografica citata dallo stesso Vittone nella lettera menzionata, un progetto scenografico con un « Cortile Regio » disegnato dallo Juvarra probabilmente per una scena a Torino (fig. 33): sia nel portico con la vista aperta, sia nel padiglione a quattro colonne, visto « per angolo »: un esempio di più che sottolinea l'importanza dello Juvarra per il Vittone! (4)

---

(1) Uno studio sulla macchina di Paolo Posi per la Festa della Chinea del 1755 ed il rapporto con la storia del ritrovamento di Ercolano si trova in preparazione. Il progetto di Canerj, l'unico presentato nella prima classe del Concorso Balestra del 1777 e premiato con un secondo premio, è conservato nell'Archivio dell'Accademia di San Luca (Concorsi, 1777).

(2) L'apparato del Salvi del 1728 è noto attraverso due stampe di Filippo Vasconi (cfr. A. Schiavo, *La Fontana di Trevi e le altre Opere di Nicola Salvi*, Roma 1956, pp. 33 s., che però non sembra conoscere la dettagliata descrizione, pubblicata in un manifesto in quell'occasione!).

(3) Queste annotazioni si trovano soprattutto nel capitolo sugli vari ordini (« Della composizione degli cinque ordini », *Istruzioni elementari*, *op. cit.*, pp. 271 s.: così a pp. 272-275, 312-13, 321, 322, 323, 328-29, 331-32, 334, 336, 343, 358-59).

(4) Il progetto scenografico dello Juvarra (per « Giunio Bruto overo La Caduta de' Tarquinii ») si trova a Vienna (Nationalbibliothek, Musikabteilung, inv. nr. 16692, fol. 19): vedi adesso: M. Viale Ferrero, *Filippo Juvarra, scenografo e architetto teatrale*, Torino 1970, tav. 67 e p. 41, nel catalogo a p. 377 n. 19. (Per l'importanza di questo progetto per il rapporto Juvarra-Fischer von Erlach cfr. nota 4 a p. 405).

L'accumulazione dei ruderi antichi al primo piano d'altra parte non riflette soltanto disegni simili dello Juvarra (fig. 34), ma fa parte di un genere comunemente praticato nel primo Settecento, tanto da noti esperti dell'antichità come da Pierleone Ghezzi (fig. 35) in un foglio tra infiniti disegni di gemme dei codici ottoboniani, quanto — come pretesto di un esercizio prospettico — dal Pozzo nella sua « Prospettiva de' Pittori e Architetti » (2) (fig. 36).

Riflessi dell'architettura romana - i disegni del Fontana.

Nonostante tutti questi esempi, è chiaro che l'interesse del Vittone non raggiunge mai l'intensità scientifico-archeologica di un Fischer von Erlach; che non arriva al livello dello Juvarra che disegna le ricostruzioni del Campidoglio antico, del porto romano di Messina e di una Naumachia estesa nella pianura; che il piemontese non sarà mai considerato esperto d'archeologia come il Ghezzi o Sebastiano Conca; e che infine non si lascia paragonare con il Fontana, il quale prima di iniziare i lavori per il Palazzo Montecitorio e per San Pietro cerca di ricostruire l'antico « Montecitatorio » e scrive tutta la storia di S. Pietro, compresa quella di tutti i monumenti antichi vicini (3). A confronto con questi pochi esempi, dobbiamo constatare, che l'interesse del Vittone — sebbene sia ampio e si concretizzi immediatamente — si manifesta però soltanto alla superficie.

Osservazioni simili si possono ricavare dal rapporto del Vittone con l'architettura romana, i cui influssi si riflettono non soltanto nei suoi disegni dell'Accademia di San Luca, ma ancora nelle « Istruzioni elementari », dove accanto ai suoi propri progetti romani per il Laterano e per il « Tempio di Mosè », appare anche gran parte dei disegni secondo quelli di Carlo Fontana e secondo edifici romani, e dove non mancano citazioni di monumenti romani, di quelli di Michelangelo e delle due chiese a cupola

---

(2) Per il disegno dello Juvarra nel volume dedicato al Lord Burlington: cfr. R. WITTKOWER, *Un libro di schizzi di Filippo Juvarra a Chatsworth*, « Boll. SPABA », N. S. III, 1949, pp. 94-118, fig. 1. Il disegno di Pierleone Ghezzi si trova nella Bibl. Apost. Vaticana, Cod. Ottob. Lat. 3108, fol. 53r. L'esercizio prospettico del Pozzo è riprodotto in *Perspectiva ...*, *op. cit.*, II, 1700, fig. 36.

(3) La testimonianza su Sebastiano Conca ci viene offerta da ERASMO GESUALDO (*Osservazioni Critiche sopra la Storia della Via Appia di Francesco M. Pratilli*, Napoli 1754, pp. 308 s., specialmente p. 418), che lo chiama « celebre pittore, e antiquario, onor della nostra padria ». Quanto alle tendenze archeologiche di Fontana vedi i passi relativi in *Bildungsgut ...*, *op. cit.*

della Piazza del Popolo (1). Sono raccolti nelle « Istruzioni » la Scala Regia del Bernini come il vignolesco Caprarola, ma anche particolari come un capitello del Coro di Pelagio a S. Lorenzo fuori le mura (2) (figg. 37 e 38). Altrettanto ricco di riprese è l'inventario — soprattutto fontanesco — dei disegni di Parigi, dove si ritrova per esempio un monumento in vero secondario come la nicchia sepolcrale della cappella di S. Michele a S. Eustachio (3) (figg. 39 e 40).

Le conseguenze dell'architettura romana per l'opera del Vittone sono state in gran parte già messe in rilievo nella monografia del Portoghesi. Le riprese della volta della Maddalena (fig. 42) nella chiesa di Foglizzo (fig. 41), e di quella della cappella Lancelotti in S. Giovanni in Laterano in S. Chiara di Bra, non differiscono molto da una vera e propria replica architettonica, come lo è la chiesa di S. Maria del Prato a Gubbio eretta da Carlo Perugini sul modello del borrominiano S. Carlino (4). Similmente si

(1) Facciata di S. Giovanni in Laterano: *Istruzioni Elementari*, *op. cit.*, tav. 74; *Tempio di Mosè*, id., tav. 75. Per i disegni fontaneschi usati dal Vittone per i suoi trattati vedi finora: WITTKOWER, *Vittone's Drawings*, *op. cit.*, specialmente pp. 167-68. (Il catalogo completo dei disegni di Parigi si trova in preparazione.)

(2) Il capitello del coro di Pelagio in S. Lorenzo fuori le mura è riprodotto in: *Istruzioni Elementari*, *op. cit.*, tav. 46, fig. 4 (in basso a sinistra). Vittone ne parla nel capitolo relativo a « De' Capitelli Simbolici » (pp. 354 s.): « Il quarto, in cui poste vedonsi quattro Vittorie nel luogo delle Volute, e quattro Trofei nel mezzo delle facciate, sembra che a Marte appartenga ». (Per le figg. 1 e 2 il Vittone riprende figure da Vignola, come accenna del resto nel commento: « Ne [degli capitelli simbolici] ha alcuni raccolto il Vignola, che insieme a varj altri rapportati si sono nella Tavola 46; affine di dar con essi più copiosa agli studiosi la diversità delle Idee » [p. 354]). Il capitello di S. Lorenzo ritorna spesso in trattati d'architettura: da DURAND (*Recueil et Parallèle des Édifices...*, Paris, An IX, p. 75) come da GIACOMO FONTANA (*La Prospettiva dimostrata con regole pratiche*, vol. II, Part. IV, Roma, 1849, tav. 50 n. 13).

(3) Questo esempio è uno tra parecchi simili, nei quali — soprattutto attraverso i disegni fontaneschi — si rispecchia l'architettura romana: *Paris*, *Musée des Arts Décoratifs*, vol. I, 86-87: dettaglio del centro del foglio di studio con la tomba di Silvio Cavalleri sul lato destro della Cappella di S. Michele Arcangelo. (Secondo L. T. TOPINI — cfr. *Storia Eustachiana*, Roma 1895, p. 148 — si tratta di un'architettura di Alessandro Sperone ornata di sculture di Lorenzo Ottone; cfr. anche C. APPETITI, *S. Eustachio*, *Le Chiese di Roma illustrate*, 82, Roma 1964, p. 77 e p. 52 nota 75).

(4) La parentela del sistema della volta della Maddalene con le volte di Foglizzo fu già segnalata da PORTOGHESI (*op. cit.*, p. 107). È chiaro che nell'opera della chiesa di S. Maria del Prato in Gubbio del Perugini si tratta di un caso estremo di una copia architettonica, che si spiega chiaramente dal desiderio espresso dal committente! (Che la facciata di Gubbio non abbia niente da fare col Borromini, è dovuto al fatto, che la facciata del S. Carlino è costruita soltanto dopo quella

manifesta anche il rapporto del Vittone con il Borromini, che egli del resto cita una volta — insieme al Guarini — come « architetti licenziosi »! (1) Nel suo progetto per la chiesa dei ministri degli Infermi (fig. 43) ripete letteralmente la cupola di S. Ivo, come lo fa Giovanni Vermexio in S. Lucia a Siracusa; ed il frontespizio dell'« Opus architectonicum », pubblicato a Roma nel 1721, serve al Vittone per il frontespizio delle « Istruzioni elementari », come lo dimostrano le concordanze fino al sommario disegno dei rilievi della colonna trionfale (2).

C'interessano ancora i riflessi immediati dell'architettura romana, così come lo rilevano i progetti disegnati dal Vittone durante il suo soggiorno a Roma. Essi ci danno del Vittone l'immagine di un abilissimo eclettico, che combina fonti e motivi di provenienze diverse in progetti di sorprendente apparenza unitaria: così nell'edificio di forma di chiesa a pianta centrale del Concorso Clementino del 1732 (fig. 44). Qui il Vittone si rifà oltre al menzionato disegno dello Juvarra del 1707 per le torri cilindriche ed il tamburo ad edicole, al progetto berniniano per la retrofacciata di S. Maria Maggiore (fig. 45), ben noto attraverso l'incisione nello « Studio di Architettura Civile » del De' Rossi, ed al disegno offerto da Carlo Stefano Fontana all'Accademia di San Luca nel 1721 (fig. 46) per la base delle torri composta diagonalmente (3). In maniera molto meno convincente, il Vittone combina nel suo disegno per la facciata di S. Giovanni in Laterano (fig. 49) l'alzata del michelangiolesco Palazzo dei Senatori con il tipo di facciata leggermente

---

di S. Maria del Prato!). D'altra parte il Vittone seguirà nella chiesa di S. Benigno l'ordine del committente di imitare il S. Pietro di Roma soltanto, in quanto adopera la croce latina con cupola e tamburo (accorciato) oltre una modesta copia del ciborio berniniano.

(1) *Istruzioni elementari*, *op. cit.*, p. 412: « de' più licenziosi, e meno della naturalezza amici moderni, quali si dimostrarono il Cavalier Borromini, ed il Padre D. Guarini ». Il progetto citato per la Chiesa dei Chierici Regolari ministri degli infermi è riprodotto alla tav. 56 delle *Istruzioni diverse*, *op. cit.*

(2) La conformità è inoltre da notare nella rappresentazione del Colosseo. L'*Opus Architectonicum* del Borromini è elencato nel lascito del Vittone al n. 617: PORTOGHESI, *op. cit.*, p. 250 (cfr. anche n. 633).

(3) Accademia di San Luca, *Archivio Storico*, Cart. Y, n. 275-76: in questo caso la disposizione diagonale delle ali della chiesa si spiega facilmente con il generale schema triangolare della pianta, scelto in allusione all'emblema dell'Accademia (vedi la designazione « ad formam stemmatis », cfr. OECHSLIN, *Internazionalismo*, *op. cit.*, passim e nota 4). Inoltre il motivo delle ali spostate lateralmente su un asse di 45 gradi — ornato per lo più di facciate agli angoli — si trova ben formulato nel modello dello Juvarra per la sacrestia di S. Pietro. (Cfr. H. HAGER, *Juvarra/Sacrestia*, *op. cit.*, figg. 15, 20, 22.)

concava, proposta dal Fontana in S. Marcello del Corso e ripresa dallo Juvarra a S. Cristina e molto più tardi ancora dal Vanvitelli nell'Annunziata di Napoli, mentre nel presente caso il Vittone ci sembra inspirarsi soprattutto alla Trinità dei Pellegrini di Francesco de Sanctis (fig. 50). Il portico semicircolare — motivo molto diffuso in seguito a S. Andrea al Quirinale del Bernini ed a S. Maria della Pace del Cortona — potrebbe bene rispecchiare quello del progetto del Bizzaccheri per S. Carlo al Corso, conservato all'Accademia di San Luca e quindi accessibile per il Vittone (1). Il « Tempio di Mosè » del 1733 (fig. 51) infine riprende — accanto agli elementi già citati — motivi di S. Agnese in Piazza Navona soprattutto nella parte inferiore delle torri, l'idea della facciata a tempio del Pantheon con la fontana e l'obelisco eretto dal Barigioni; la stesura dello stesso progetto accademico ripresa nelle « Istruzioni elementari » (fig. 52) si serve inoltre dell'effetto scenografico di S. Maria della Pace (2). A questo fine il Vittone adopera un portico scaglionato, come gli era noto nel frontespizio della « Historische Architektur » del Fischer (fig. 53), e come lo riprende ancora nel progetto ideale di una scalinata, riprodotto nelle « Istruzioni Diverse » (fig. 54). Questa scala — più che a quella della Piazza di Spagna — fa pensare ai progetti del Canevari destinati per i giardini dell'Arcadia al Gianicolo (3).

Dappertutto nei disegni vittoniani del soggiorno romano si lasciano dunque individuare modelli e prototipi. Lo studio dell'architettura romana, contemporanea e passata, deve per lo più — oltre allo studio dell'Accademia di San Luca e la consultazione dei libri, il cui grande numero è attestato nel lascito dell'architetto (4) — esser favorito e completato in misura straordinaria

(1) Accademia di San Luca, *Archivio Storico*, cart. Y, n. 251. (« Fatto già per Sto. Carlo al Corso da Carlo Francesco Bizzaccheri Arch.o et Accadem.o che l'espose l'Anno 1697 »). L'osservazione riguarda soprattutto la combinazione di portico, balcone, ordine gigante e timpano triangolare.

(2) Per il rapporto del progetto vittoniano del 1733 con un progetto dello Juvarra per il Palazzo Madama con ali laterali e sovrastrutture disposte in ritmo prospettico (incisione del 1721) vedi: *Tempio di Mosè*, *op. cit.*, p. 169 e fig. 42. Oltre al cenno delle facciate con ali laterali vorrei ricordare la funzione prospettica di sovrastrutture, come vengono adottate con predilezione dallo Juvarra negli studi ed anche nella costruzione delle Scuderie di Venaria Reale (Torino, Museo Civico, riprodotti in ultimo in: VIALE, *Catalogo Messina*, *op. cit.*, figg. 82-84).

(3) Due grandi fogli di disegno sono conservati nell'Archivio dell'Accademia di San Luca (Cart. Y, n. 307-308), la cui pubblicazione esplicita con il materiale documentario da parte di Jens Erichsen è in preparazione.

(4) Pubblicazioni romane sono numerose tra i libri citati del lascito vittoniano: cfr. PORTOGHESI, *op. cit.*, pp. 249 s.

dall'intenso esame dei disegni del Fontana conservati allora dal Cardinale Albani (1). Attraverso questo studio dell'eredità di quell'architetto che come nessun altro aveva riassunto il linguaggio formale di tutta l'architettura del Seicento, il Vittone si acquistò il vocabolario internazionale e l'alto livello dell'educazione che lo posero tra i più capaci dei giovani architetti a quel tempo, paragonabile al Vanvitelli e al Salvi, la cui carriera — come quella del Vittone — si decise appunto in quel momento.

*
* *

Alla fine del suo soggiorno romano il Vittone si trova dunque preparato a iniziare una carriera piena di successo, corrispondente alle sue conoscenze, alla sua educazione ed al suo stato di membro dell'Accademia di San Luca. E si capisce bene, come il Vittone — con alte ambizioni — sia ritornato a Torino, constatando deluso, la mancanza di grandi incarichi, soprattutto dopo che gli fu preferito l'Alfieri come successore dello Juvarra alla corte reale. Tra le ultime testimonianze di tali ambizioni sono i due progetti per il Palazzo Reale (fig. 55), che riflettono ancora una volta la formazione accademica, come risulta chiaramente da un confronto con il disegno del Barigione (fig. 56) per il Concorso del 1696, riecheggiando da parte sua l'ultimo progetto del Bernini per il Louvre (2). Echi romani si trovano infine ancora nelle opere giovanili come negli esempi citati di Foglizzo o Cambiano. Nell'apparato per le Quarantore del 1737 (fig. 57) combina vari modelli del libro del Pozzo (3) (figg. 58/59), mentre nel cortile del Collegio delle Provincie (4) (fig. 60) riprende un sistema da lui stesso disegnato in uno dei disegni per il Concorso Clementino del 1732 (fig. 61).

---

(1) Vedi finora WITTKOWER, *Vittone's Drawings*, *op. cit.*, e CARBONERI in *Catalogo Vercelli*, *op. cit.* (Un catalogo completo come accennato si trova in preparazione).

(2) Il progetto del Barigioni nell'Accademia di San Luca (*Archivio Storico*, Cart. B, n. 368) porta la data del 1681: una aggiunta posteriore ed erronea, come ha giustamente osservato il Hager, che invece propone la probabile data del 1696. (H. HAGER, *Juvarra/Sacrestia*, *op. cit.*, nota 91, pp. 54-55).

(3) *Istruzioni Diverse*, *op. cit.*, tav. 99. Pozzo, *op. cit.*, I, 1693, tavv. 47 e 48. È tipico che il Vittone si serva di due tavole conseguenti del trattato del Pozzo per comporne un'invenzione nuova. Un processo simile nel copiare i disegni dal Cardinal Albani ha già osservato il WITTKOWER (cfr. *Vittone's Drawings*, *op. cit.*, p. 169 e nota 54).

(4) Per la datazione del Collegio delle Provincie vedi adesso POMMER, *op. cit.*, pp. 122-23 nota 19. Pommer sottolinea, anche giustamente, che il Vittone in questo periodo non ricevette, è vero, grandi incarichi di edifici di rappresentanza, che

Infine dopo l'esperienza guariniana il Vittone realizza la sua « propria » architettura, che partendo in una direzione totalmente diversa dalla sua educazione romana, inquadrerà altrove il Vittone tra i più importanti architetti dell'epoca con Johann Michael Fischer e Balthasar Neumann. Il Vittone ha intanto smesso quell'indirizzo che tendeva verso la formulazione del Neoclassicismo internazionale, dopo un contatto troppo breve e troppo superficiale. I relativi testimonii nelle « Istruzioni elementari » appaiono piuttosto come ricordi isolati dell'educazione romana. Ed anche il contributo vittoniano alla progettazione del Duomo Nuovo di Torino — progettazione che oltre a Luigi Canina rimarrà senza risultato positivo —, le incisioni di un Duomo ideale nelle « Istruzioni Diverse » (1) (fig. 47), appare accanto le originali strutture delle chiese vittoniane come un ibrido esercizio accademico, da paragonare nella sua complessità con un progetto del suo coetaneo Ventura Rodriguez (fig. 48), offerto nel 1748 alla romana Accademia di San Luca (2).

Il soggiorno romano rimane così per il Vittone un episodio, un breve tempo di intensa educazione, ricco di e perienze e contatti; a noi invece offre un prezioso documento ed un ricco panorama dell'arte e delle correnti culturali del primo Settecento a Roma.

---

però ne aveva altri per edifici di carattere sociale pure ordinati da istanze ufficiali (cfr. POMMER, *op. cit.*, specialmente p. 109).

(1) *Istruzioni Diverse*, *op. cit.*, tavv. 84-87. L'opinione, che in questi progetti ci si tratti di un'idea per il Duomo di Carignano, già espressa dal RODOLFO (*Notizie inedite ...*, « Atti SPABA », 1933, pp. 144-145), è recentemente stata ripresa da G. B. LUSSI (*Carignano - La Parrocchia*, Carignano 1968, pp. 115-116). Le ragioni contro una tale destinazione, in ultimo sostenute da POMMER (*op. cit.*, p. 56 e pp. 98-99), inducono invece — malgrado la mancanza di qualsiasi indicazione della Cappella della Sindone, come ha giustamente osservato il CARBONERI (*Catalogo Vercelli*, *op. cit.*, p. 19) — a ribadire il rapporto dei progetti col Duomo Nuovo di Torino. (Per la vicenda del Duomo Nuovo cfr. POMMER, *op. cit.*, pp. 47 s. e pp. 172 s.). Per il citato progetto del Canina vedi: L. CANINA, *Ricerche sull'Architettura più propria dei Tempj Cristiani e Applicazione della medesima ad una idea di Sostituzione della Chiesa Cattedrale di S. Giovanni in Torino*, Roma 1845, specialmente pp. 124 s. e le tavole Parte II, I-VI; ID., ediz. sec., Roma 1846, pp. 171 s. e tavv. 134-139.

(2) Accademia di San Luca, *Archivio Storico*, Cart. Y, n. 312-314: l'alzata della facciata è segnata e datata: « Bonaventura Rodriguez inv. y delin. Madrid 24 de Agosto de 1748 ». L'esempio del Rodriguez non è scelto per caso: col Vittone lo lega la conoscenza e l'alta stima dello Juvarra e del Fontana. Per l'importanza specialmente di Carlo Fontana per Ventura Rodriguez vedi soprattutto: F. CHUECA, *Ventura Rodriguez y la Escuela Barroca Romana*, « Archivo Español de Arte », 1942, n. 52, pp. 185-210.

Fig. 1. – Pompeo Ferrari. Progetto premiato nel concorso del 1678 dell'Accademia di San Luca. (Roma, Accademia di San Luca, Archivio Storico, Cart. B 353).

Fig. 2.

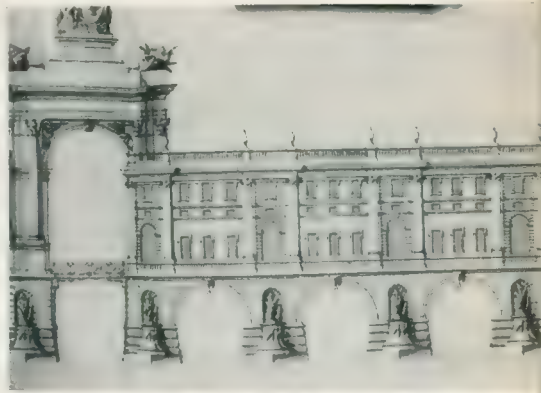



Fig. 3.

Fig. 2. – B. A. Vittone. Copia del progetto di P. Ferrari della fig. 1. Dettaglio. (Paris, Musée des Arts Décoratifs, Dess. orig. 8, II, 146).

Fig. 3. – B. A. Vittone. Progetto per il Concorso Clementino del 1732, « Ponte con Arco Trionfale in mezzo ». Dettaglio di una ala con organizzazione simile dell'alzata. (Roma, Accademia di San Luca, Arch. St., Concorsi).

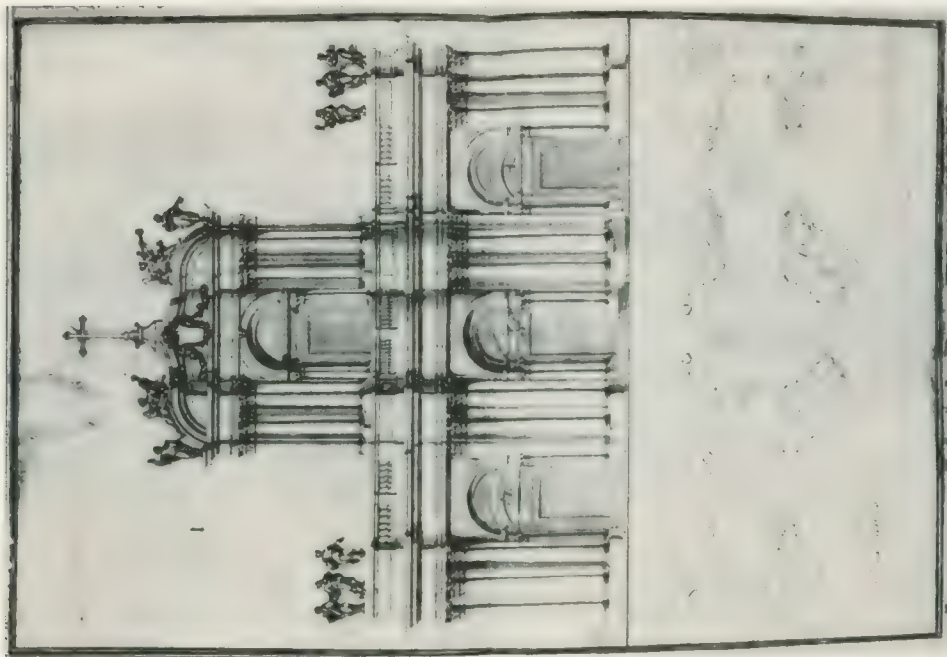



Fig. 4. – Ludovico Rusconi-Sassi. Disegno offerto all'Accademia di San Luca nel 1724 per l'accettazione come membro. (Roma, Accademia di San Luca, Arch. St., Cart. Y n. 321).

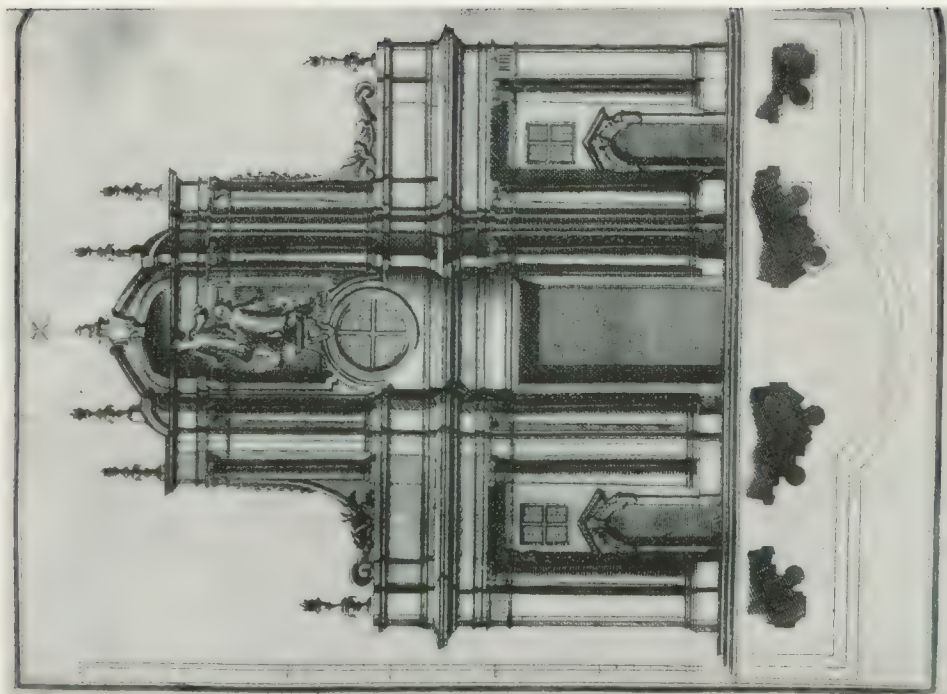



Fig. 5. – B. A. Vittone. Facciata della chiesa dei Ss. Vincenzo e Anastasio di Cambiano nell'incisione delle « Istruzioni Diverse » (tav. 45).

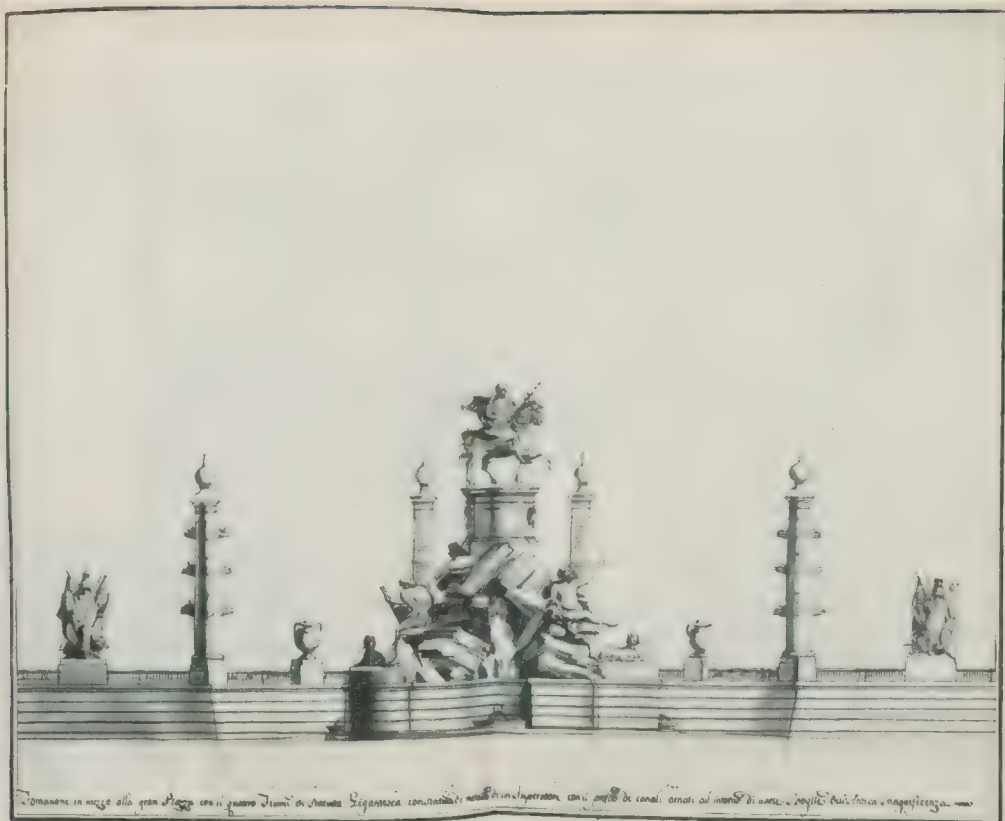



Fig. 6. – B. A. Vittone. Disegno per il Concorso Clementino del 1732, « Fontanone in mezzo alla gran Piazza con li quattro Fiumi di Statura Gigantesca, con Statua di metallo di un Imperatore con il profilo de canali ornati all'intorno di varie Spoglie dell'Antica Magnificenza ». (Roma, Accademia di San Luca, Arch. St., Concorsi).

Fig. 7. – F. Juvarra. Capriccio architettonico con colonna rostrata. (Dresden, Kupferstichkabinett vol. Ca 66; Photo Deutsche Fotothek Dresden).

Fig. 8. – G. B. Piranesi. « Campidoglio antico ». Dettaglio con colonna rostrata. (Prima parte di Architetture e Prospettive, 1743).

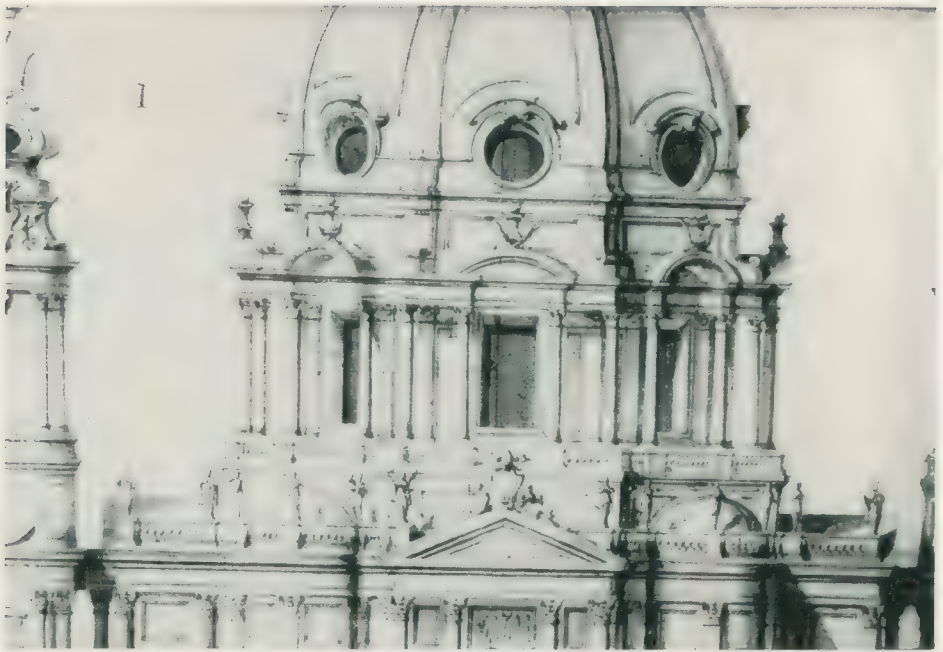



Fig. 9. – F. Juvarra. Disegno offerto all'Accademia di San Luca nel 1707. Dettaglio del tamburo. (Roma, Accademia di San Luca, Arch. St., Cart. Y 253).

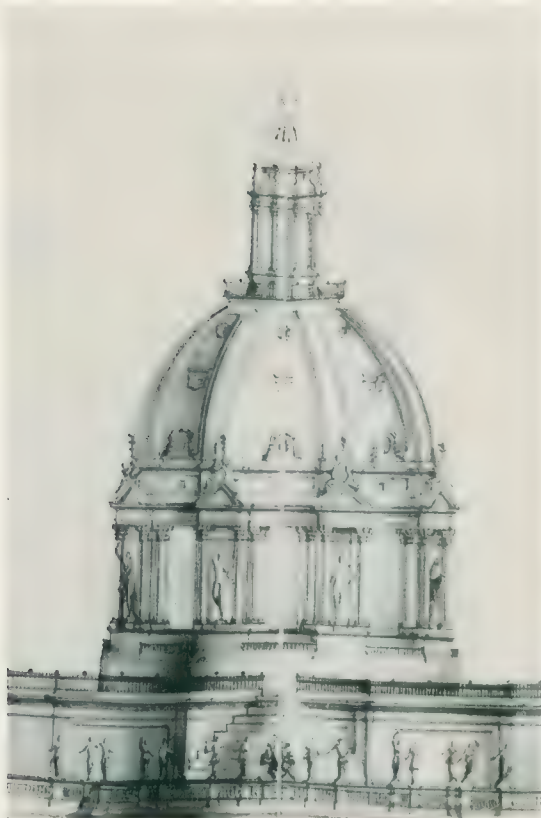



Fig. 10. – B. A. Vittone. Disegno del Concorso Clementino del 1732, « Alzata di facciata verso la gran piazza di uno de quattro Edificij uniformi circa all'esterno, che circondano la sudetta ». Dettaglio della cupola. (Roma, Accademia di San Luca, Arch. st., Concorsi).

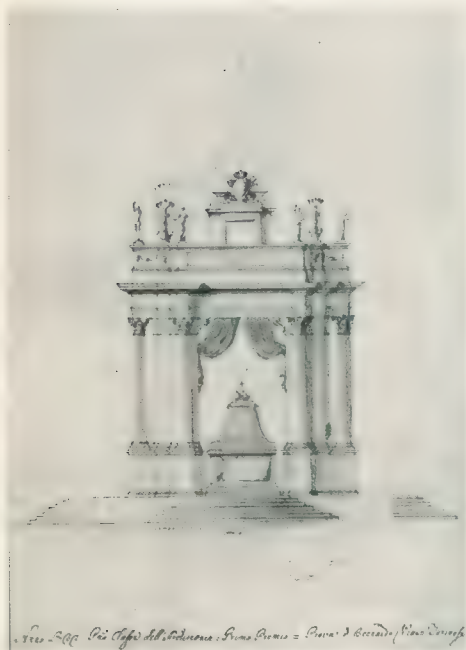



Fig. 11. – B. A. Vittone. Disegno per la Prova del Concorso Clementino del 1732, « Funerale per un Potentato in un gran Tempio con ornamento di Architettura e Scultura ». (Roma, Accademia di S. Luca, Arch. St., Cart. Z n. 25).

Fig. 12. – Carlo Sala. Disegno per la Prova del Concorso Clementino del 1732, « Funerale per un Potentato ». (Roma, Accademia di San Luca, Arch. St., Cart. Z n. 27).

Fig. 13. – F. Juvarra. Disegno mandato da Messina il 6 settembre 1705 a Lorenzo Ottone in Roma. Invenzione architettonica all'antica. Dettaglio. (Wien, Albertina).

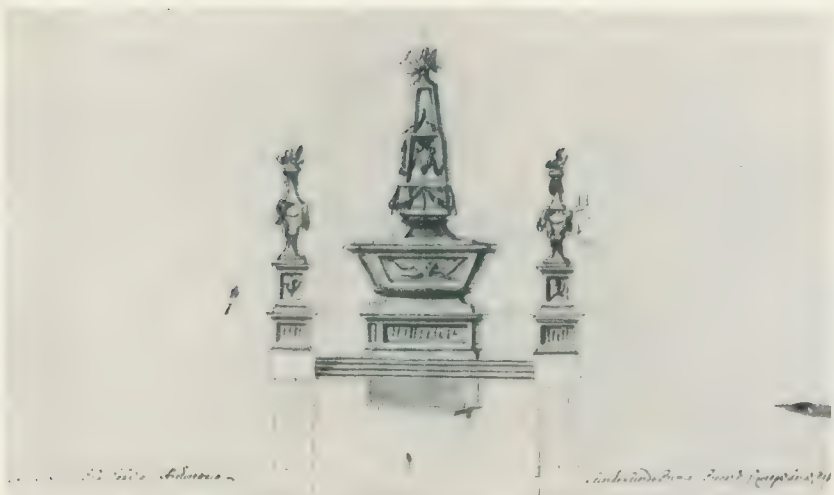



Fig. 14. – Giuseppe Doria. Disegno per la Prova del Concorso Clementino del 1732, «Funerale per un Potentato». (Roma, Accademia di San Luca, Arch. St., Cart. Z n. 26).

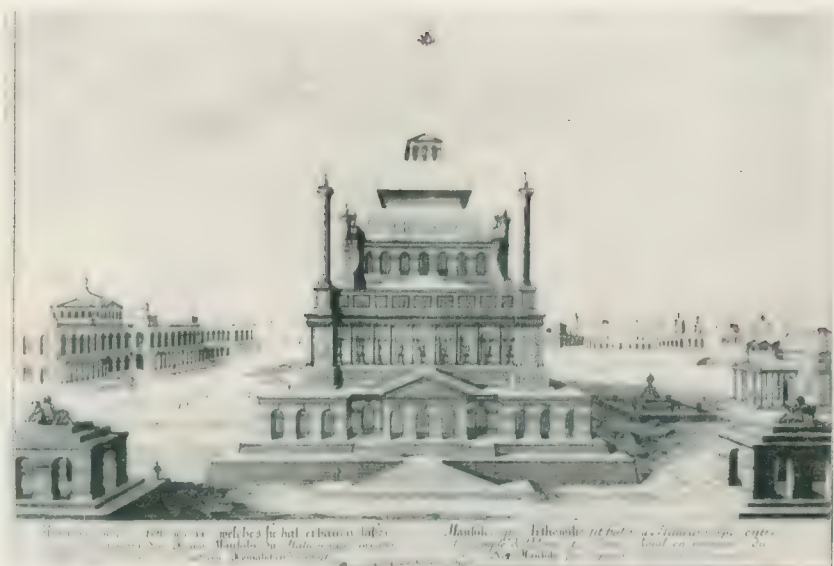



Fig. 15. – J. B. Fischer von Erlach. Entwurff einer Historischen Architektur. (Wien, 1721). Ricostruzione del Mausoleo di Alicarnasso. (I, tav. VI).

Fig. 16. – P. L. Ph. de la Guèpière. Disegno di un Mausoleo offerto nel 1757 all'Accademia di San Luca. (Roma, Accademia di San Luca, Arch. St., Cart. Y, n. 351).

Fig. 17. – B. A. Vittone. Incisione delle Istruzioni Elementari (tav. IX) con citazioni di monumenti antichi, particolarmente secondo Fischer von Erlach, illustrazione al capitolo sull'origine delle colonne (da paragonare con figg. 18, 19 e 20).

Fig. 18. – « L'Origine des Chapiteaux des Colonnes ». Incisione dal « Nouveau Théâtre d'Italie » del Blaeu.

Fig. 19. – J. B. Fischer von Erlach. Piramide di Sotis. Historische Architektur. (I, tav. XIV).

Fig. 20. – J. B. Fischer von Erlach. Ricostruzione del Castel Sant'Angelo. Historische Architektur. (II, tav. VIII, dettaglio).

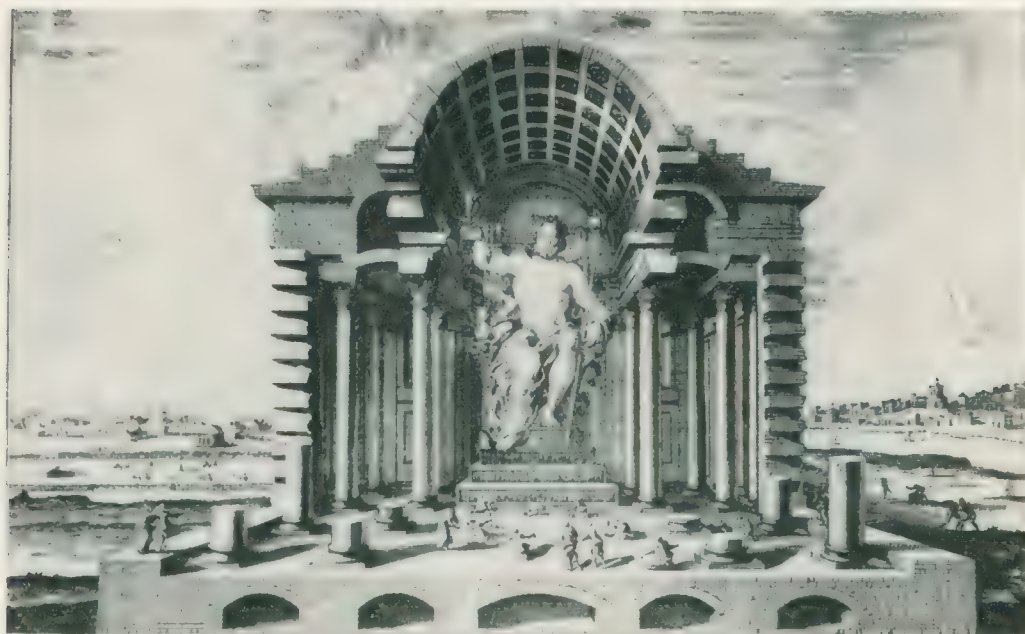



Fig. 21. – B. A. Vittone. Progetto per il Concorso Clementino del 1732, « Ponte con Arco Trionfale in mezzo ». Dettaglio dell'Arco con la statua della deessa tutelare secondo la statua della Roma/Minerva del Campidoglio. (Roma, Accademia di San Luca, Arch. St., Concorsi).

Fig. 22. – A. Pozzo. Prospettiva di una scala con l'immagine della Roma/Minerva nella nicchia. (Perspectiva pictorum et architectorum, Roma, II, fig. 113).

Fig. 23. – J. B. Fischer von Erlach. Ricostruzione della Statua Colossale del Giove di Olimpia. Historische Architektur. (I, tav. V).

Fig. 24. – B. A. Vittone. Progetto per il Concorso Clementino del 1732, « Ponte con Arco Trionfale in mezzo ». (Roma, Accademia di San Luca, Arch. st., Concorsi).

Fig. 25. – J. B. Fischer von Erlach. Ricostruzione del Ponte Trionfale costruito da Augusto sopra il Tevere. Historische Architektur. (II, tav. III).

Fig. 26. – Paolo Posi. Apparato per la Festa della Chinea del 1755. Ponte Trionfale con avanzi dell'antichità trovati ad Ercolano. (Incisione).

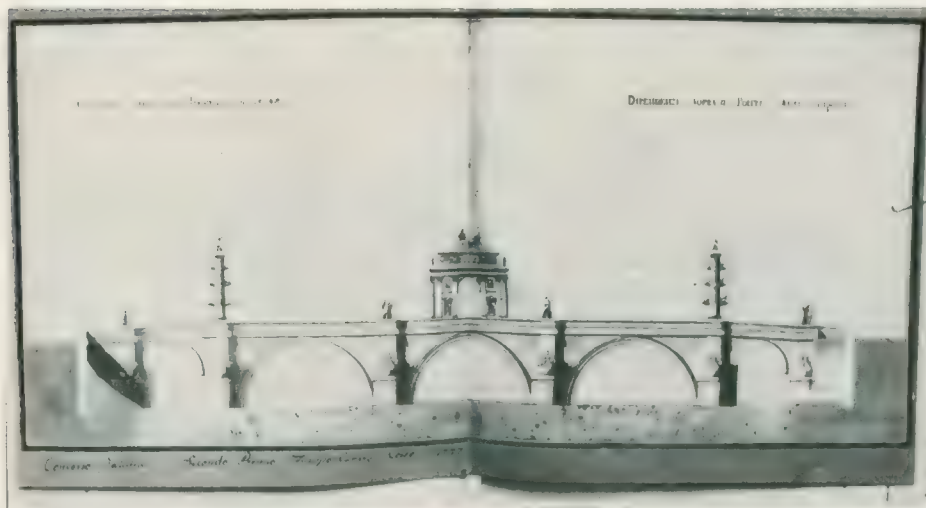



Fig. 27. – Filippo Canerj. Progetto per il Concorso Balestra del 1777, Ponte Sant'Angelo con Arco Trionfale e Colonne rostrate. (Roma, Accademia di San Luca, Arch. St., Concorsi).

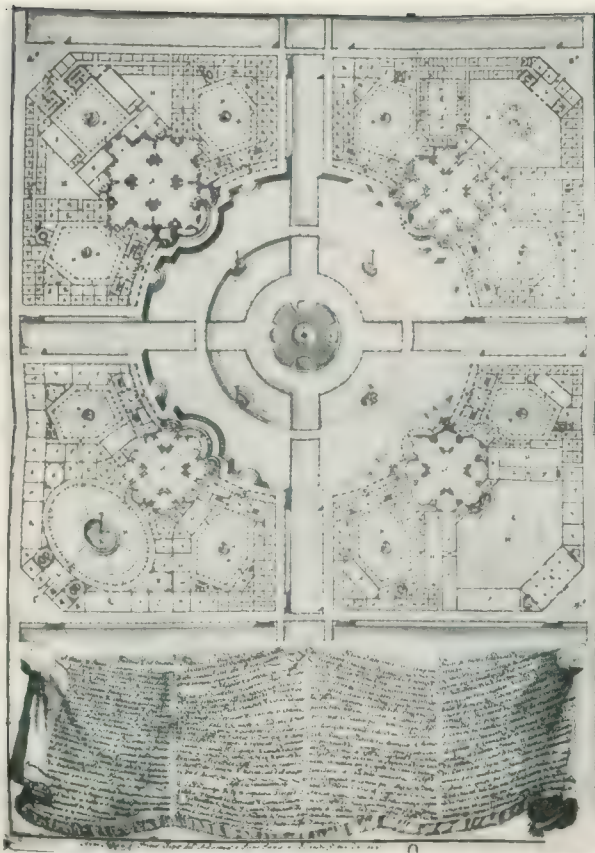



Fig. 28. – B. A. Vittone. Progetto per il Concorso Clementino del 1732. Pianta della piazza centrale della « Città in mezzo al mare ». (Roma, Accademia di San Luca, Arch. St., Concorsi).

Fig. 29. – J. B. Fischer von Erlach. Ricostruzione del Tempio di Ninive. Historische Architektur. (I, tav. X).

Fig. 30. – B. A. Vittone. Disegno offerto nel 1733 all'Accademia di San Luca, Tempio di Mosè. Dettaglio della Cupola. (Roma, Accademia di San Luca, Arch. St., Cart. Y, n. 266).

Fig. 31. – J. B. Fischer von Erlach. Karlskirche. Dettaglio della Cupola. Incisione della Historische Architektur. (IV, tav. 12).

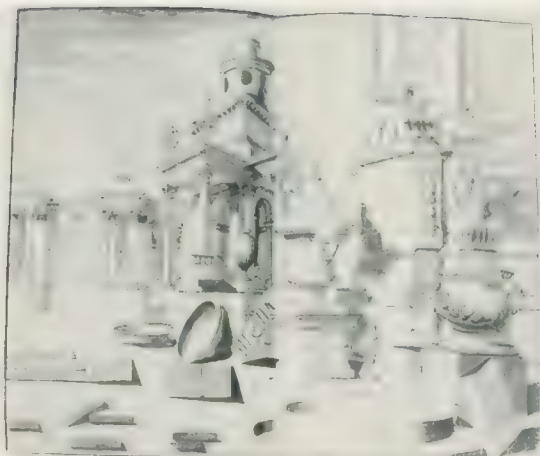



Fig. 32. – B. A. Vittone. Capriccio architettonico. (Paris, Musée des Arts Décoratifs, Dess. orig. 8, II, 233).

Fig. 33. – F. Juvarra. Progetto scenografico per « Giunio Bruto ». (Wien, Nationalbibliothek, Musikabteilung, inv. nr. 16692, fol. 19).

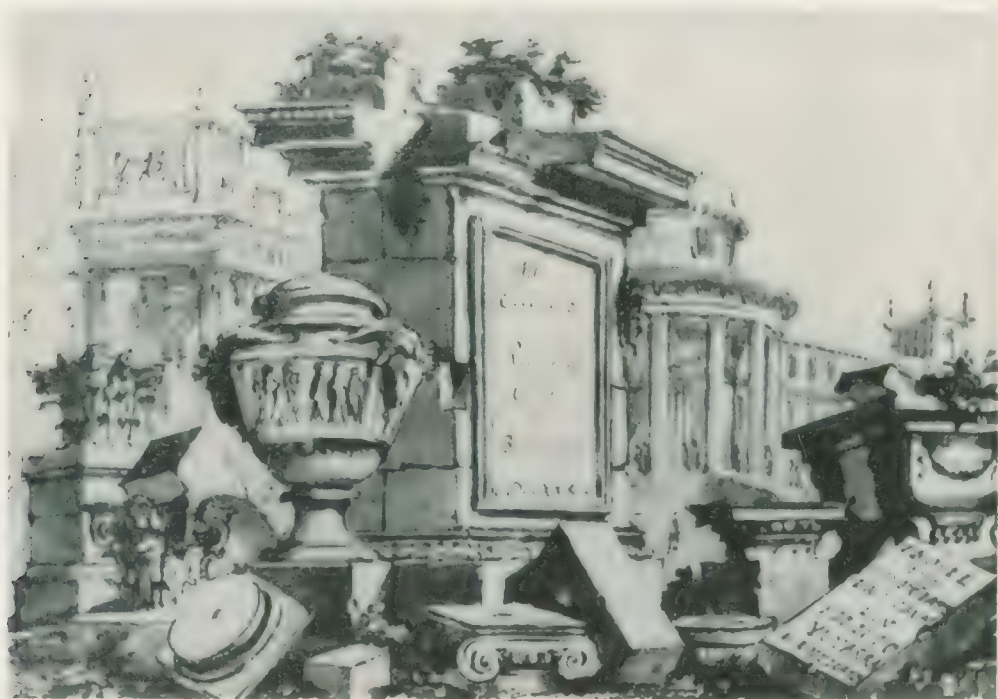



Fig. 34. – F. Juvarra. Frontespizione del volume di disegni dedicato al Lord Burlington. (Chatsworth).

Fig. 35. – Pierleone Ghezzi. Disegno con ruderi antichi. (Roma, Bibl. Apost. Vat., Cod. Ottob. Lat. 3108, fol. 153r).

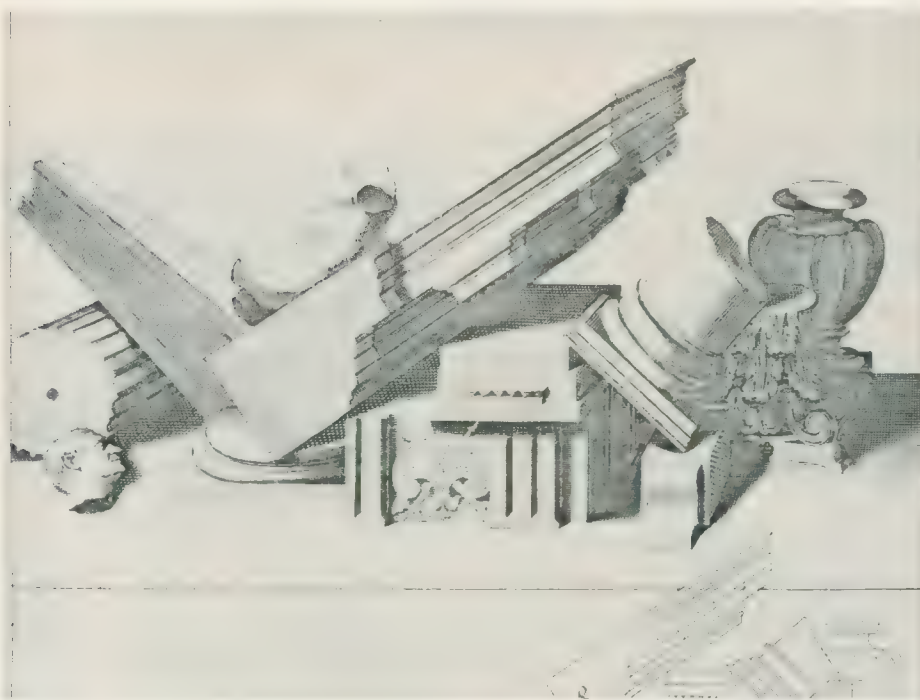



Fig. 36. – A. Pozzo. Esercizio geometrico con ruderi antichi. Perspectiva pictorum et architectorum. (II, 1700, fig. 36).

Fig. 37. – B. A. Vittone. « Capitelli simbolici » secondo Vignola (1 e 2) e secondo il tipo del coro di S. Lorenzo fuori le mura (4). Istruzioni elementari. (tav. 46).

Fig. 38. – Capitello dal coro di Pelagio di S. Lorenzo fuori le mura.

Fig. 39. – B. A. Vittone. Foglio di studio. Dettaglio con il disegno della tomba di Silvio Cavalleri in S. Eustachio. (Paris, Musée des Arts Décoratifs, Dess. orig. 8, I 86/87).

Fig. 40. – A. Sperone e L. Ottone. Tomba di Silvio Cavalleri sul lato destro della Cappella di S. Michele Arcangelo in S. Eustachio.

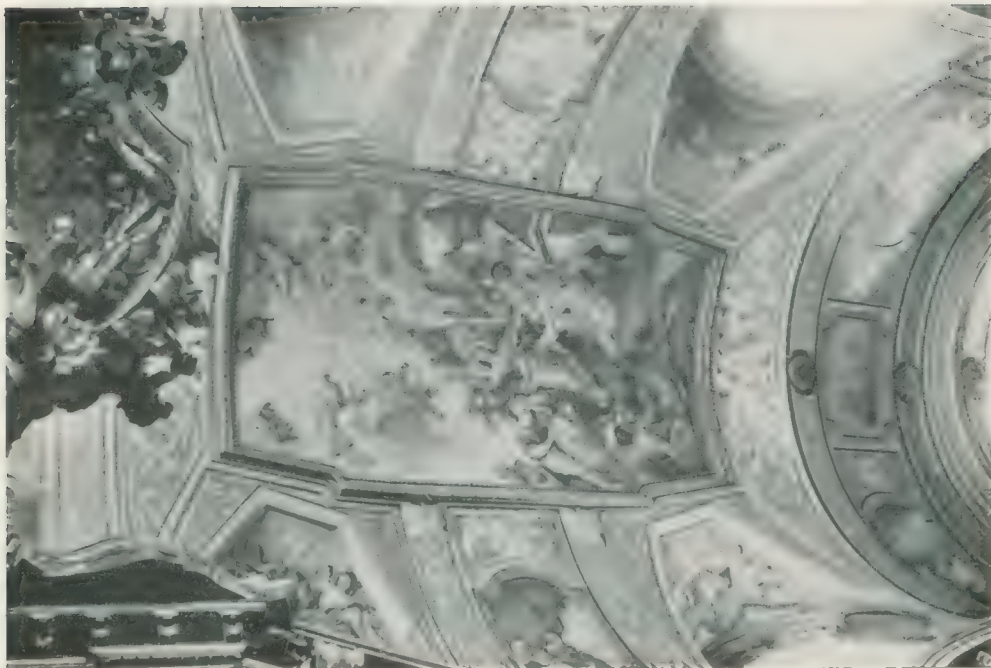



Fig. 42. – G. A. De Rossi e G. C. Quadri. Volta della Maddalena di Roma.

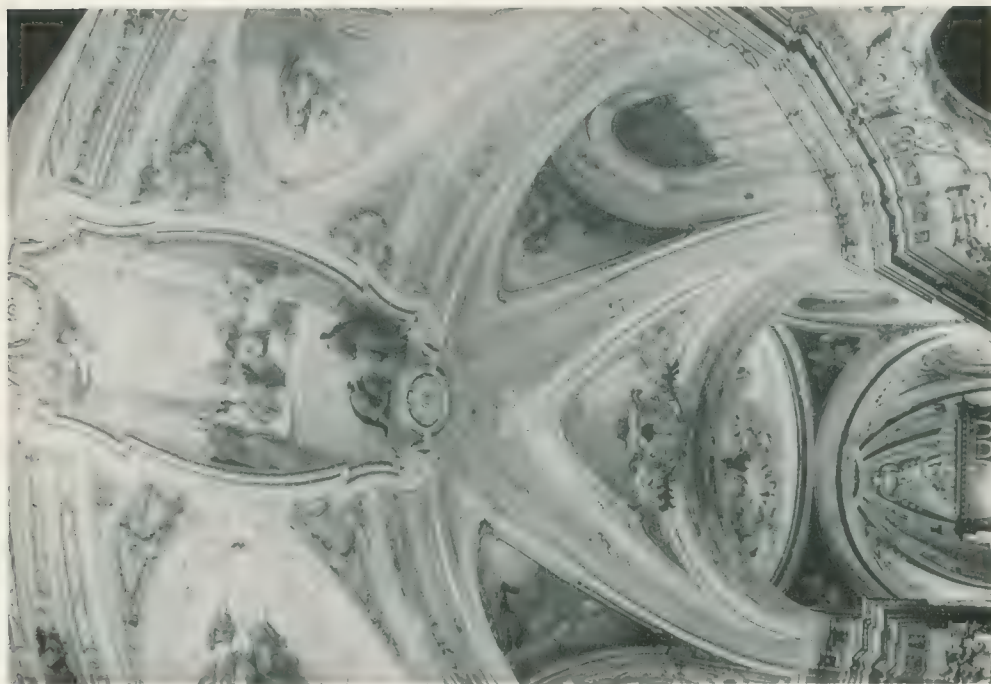



Fig. 41. – B. A. Vittone. Volta della chiesa di Santa Maria Maddalena di Foglizzo, 1741.

Fig. 43. – B. A. Vittone. Progetto per la Chiesa dei Chierici Regolari ministri degli Infermi con tiburio della forma del S. Ivo borrominiano. Istruzioni Diverse (tav. 56).

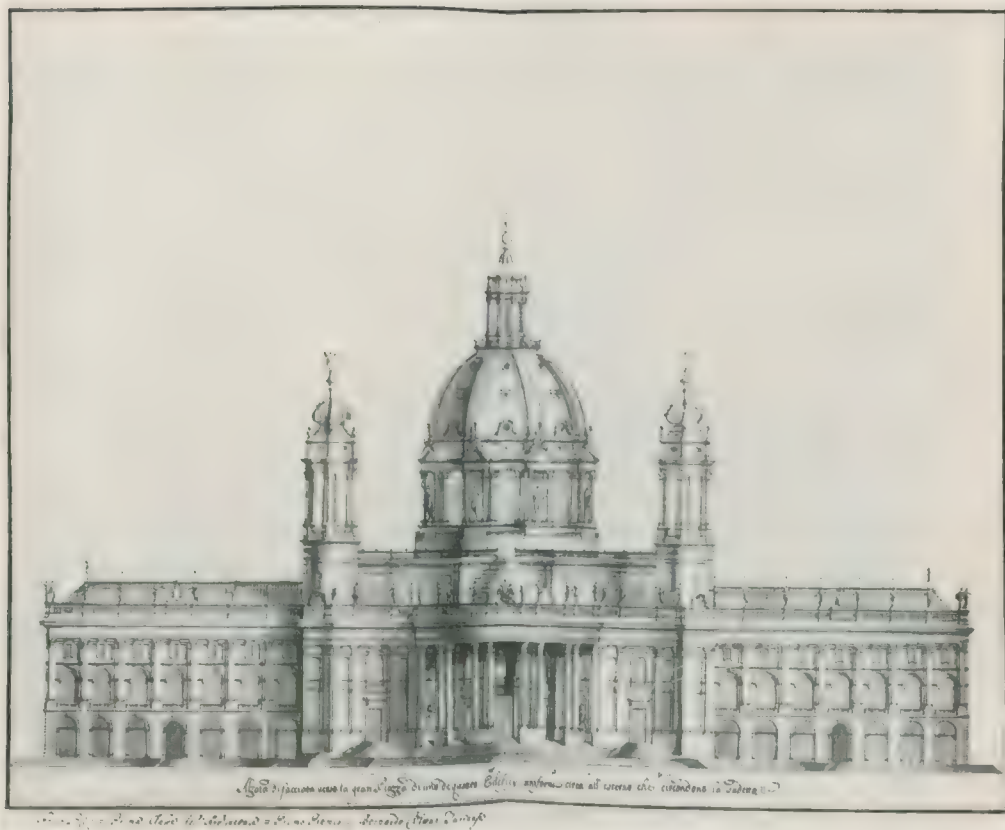
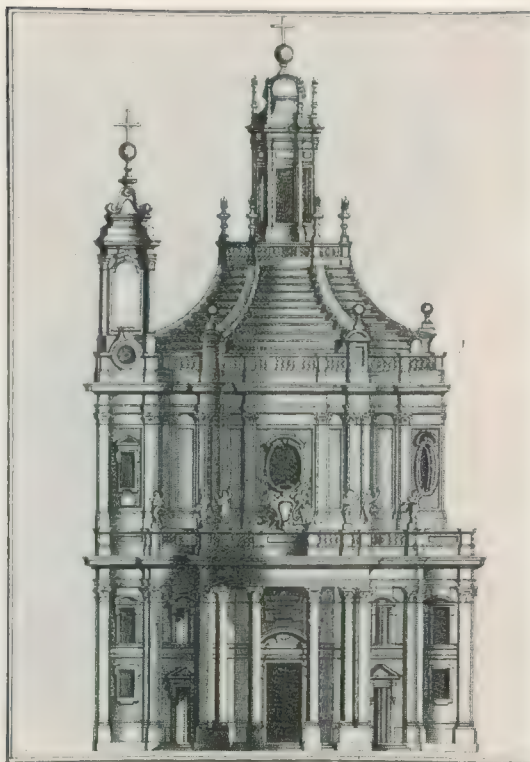



Fig. 44. – B. A. Vittone. Progetto per il Concorso Clementino del 1732, « Alzata di facciata verso la Gran Piazza di uno de quattro Edificij uniformi circa all'esterno ». (Roma, Accademia di San Luca, Arch. St., Concorsi).

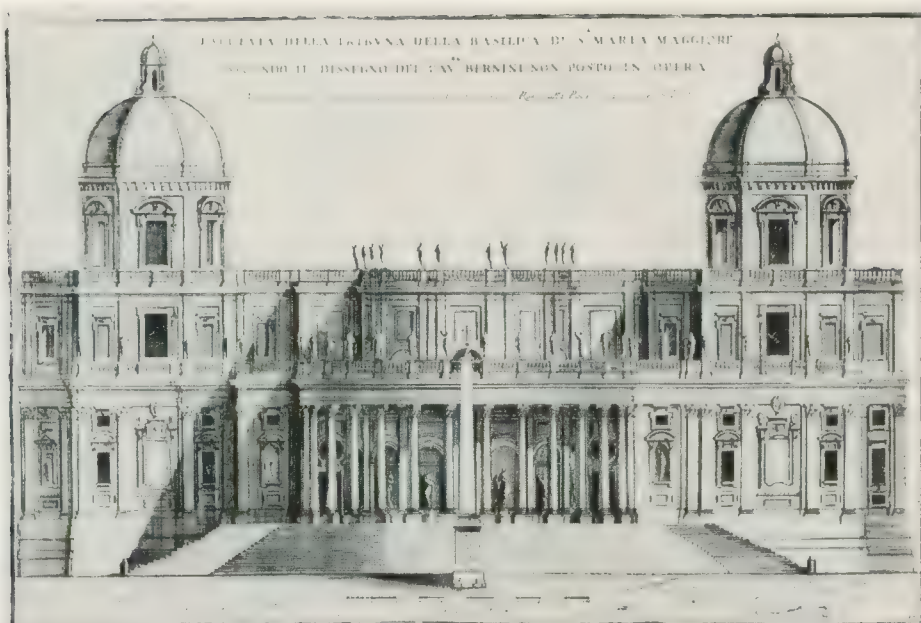



Fig. 45. – Bernini. Progetto per la facciata della tribuna di Santa Maria Maggiore. (Incisione da: Domenico de' Rossi. Studio di Architettura Civile).

Fig. 46. – Carlo Stefano Fontana. Disegno offerto nel 1721 all'Accademia di San Luca, Tempio triangolare variato sulla forma dello stemma dell'Accademia. (Roma, Accademia di San Luca, Arch. St., Cart. Y, n. 276).

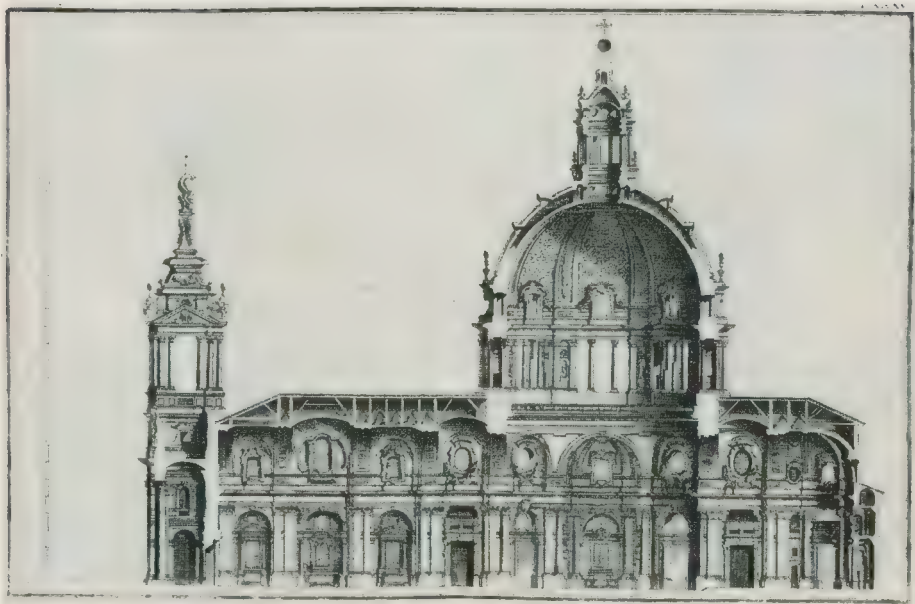



Fig. 47. – B. A. Vittone. Idea probabilmente concepita per il Duomo Nuovo di Torino. Istruzioni Diverse (tav. 85). (Per il tamburo cf. fig. 46).

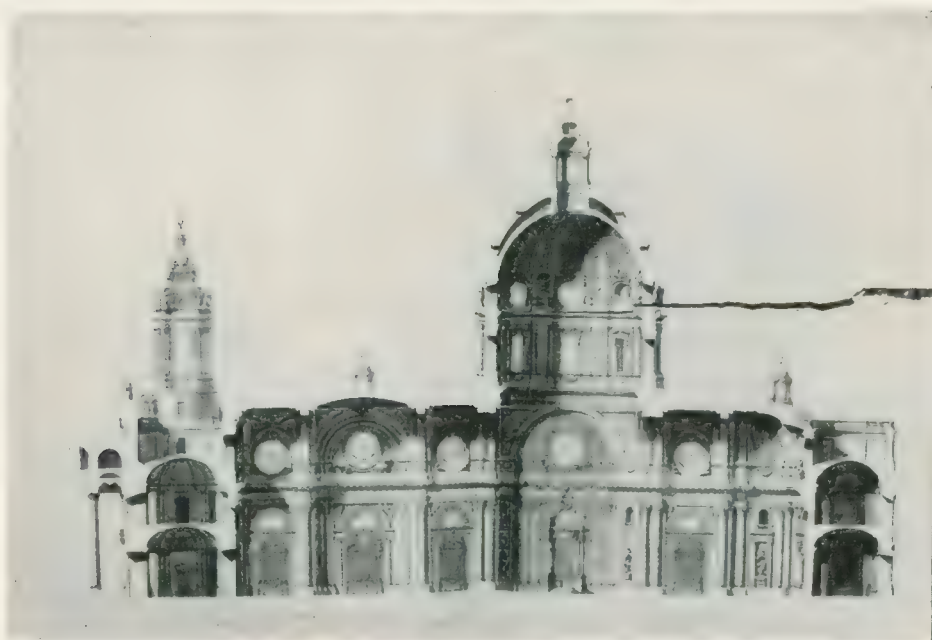



Fig. 48. – Ventura Rodriguez. Progetto offerto all'Accademia di San Luca nel 1748, da paragonare coll'idea vittoniana per il Duomo Nuovo di Torino. (Roma, Accademia di San Luca, Arch. St., Cart. Y, 312/314).

Fig. 49. – B. A. Vittone. Idea per la facciata di S. Giovanni in Laterano, « progetto conceputo in occasione, che Papa Clemente XII ... diede il concorso per la formazione della Facciata da farsi ad una Basilica a cinque navate ». (Istruzioni Elementari, tav. 74).

Fig. 50. – Francesco de Sanctis. Facciata della Trinità dei Pellegrini. (Roma, 1723).

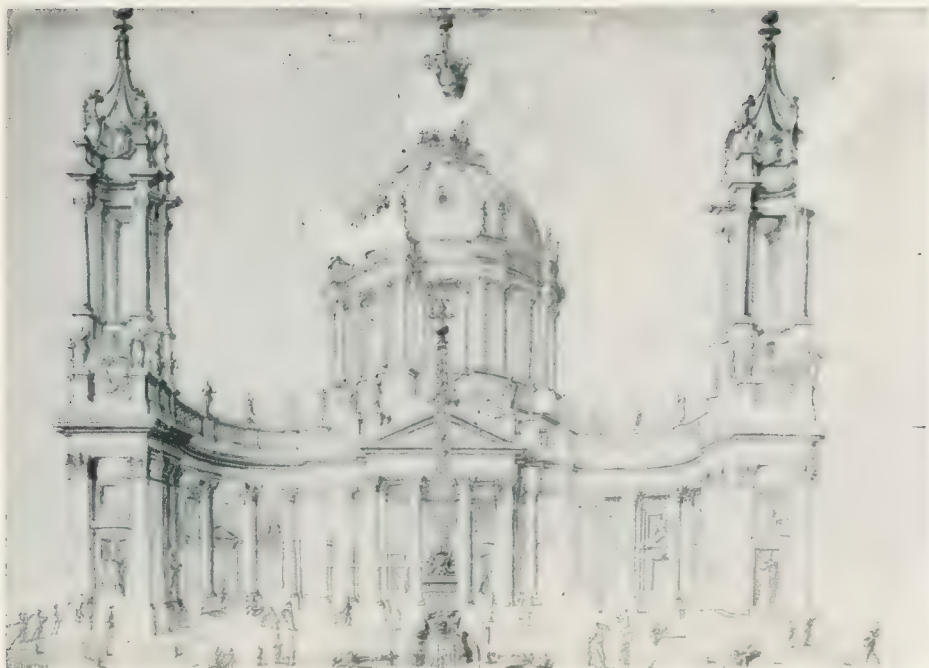



Fig. 51. – B. A. Vittone. Disegno offerto all'Accademia di San Luca nel 1733, Tempio di Mosè. (Roma, Accademia di San Luca, Arch. St., Cart. Y, n. 266).

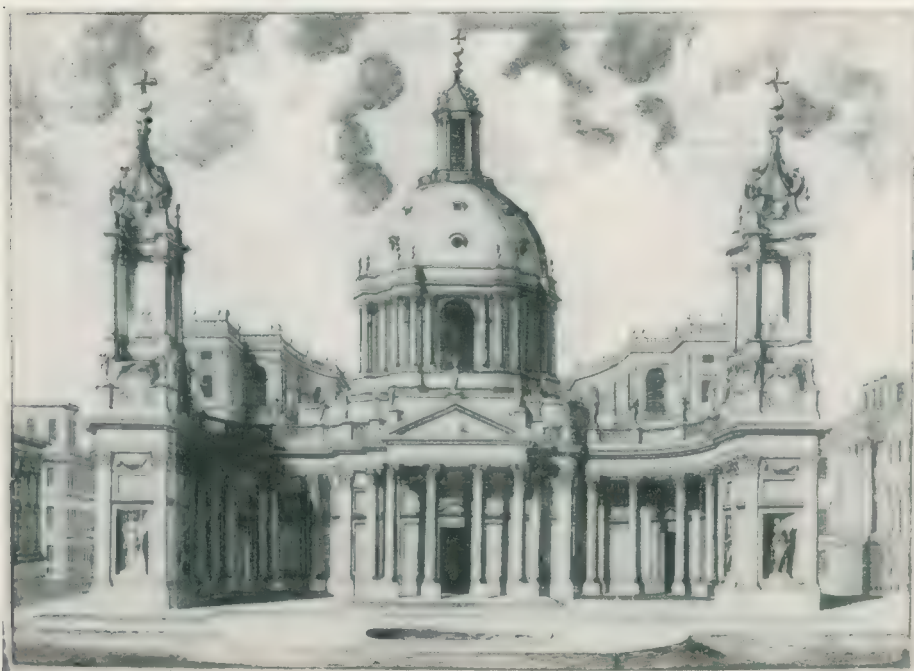



Fig. 52. – B. A. Vittone. Tempio di Mosè. Variante con architettura scenografica sovrapposta. Istruzioni Elementari (tav. 75).

Fig. 53. – Fischer von Erlach. Colonnato scenografico. Historische Architektur. (Frontespizio).

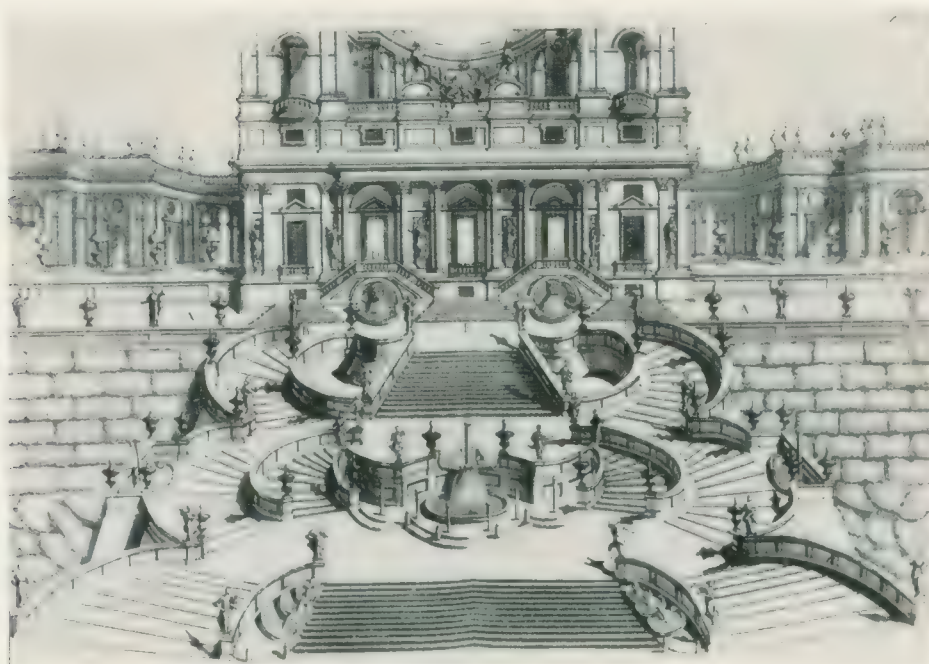



Fig. 54. – B. A. Vittone. Invenzione di scalinata, ispirata a quella della Trinità dei monti ed a quella progettata dal Canevari per i giardini dell'Arcadia al Gianicolo. In alto ai lati – e ricomposto al primo piano dell'edificio centrale – il motivo del colonnato scenografico. (Istruzioni Diverse, tav. 22).

Fig. 55. – B. A. Vittone. Una delle due varianti di un progetto per il Palazzo Reale di Torino, 1736. (Istruzioni Elementari, tav. 76).

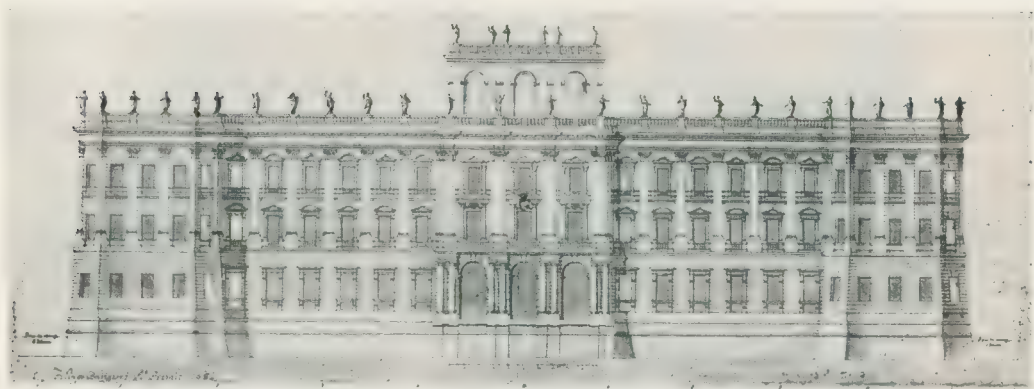



Fig. 56. – F. Barigioni. Progetto per il Concorso dell'Accademia di San Luca probabilmente del 1696. (Roma, Accademia di San Luca, Arch. St., Cart. B, n. 368).

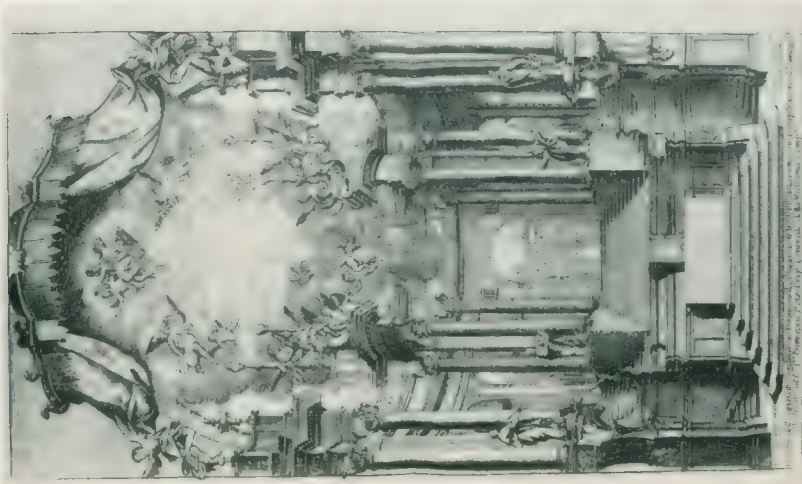



Fig. 57. – B. A. Vittone. Apparato per le Quarantore, 1737. (Istruzioni Diverse, tav. 99).

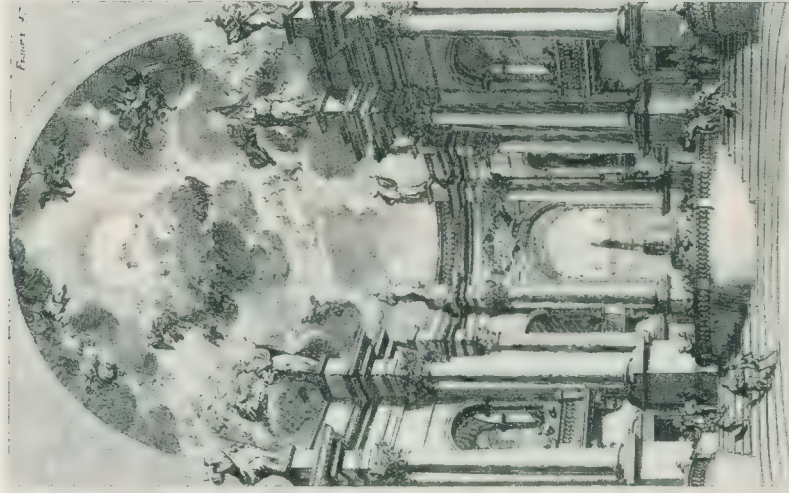



Fig. 58. – A. Pozzo. « Teatro ' sitientes venite ad aquas ' ». (Perspectiva pictorum et architectorum, II, fig. 47).

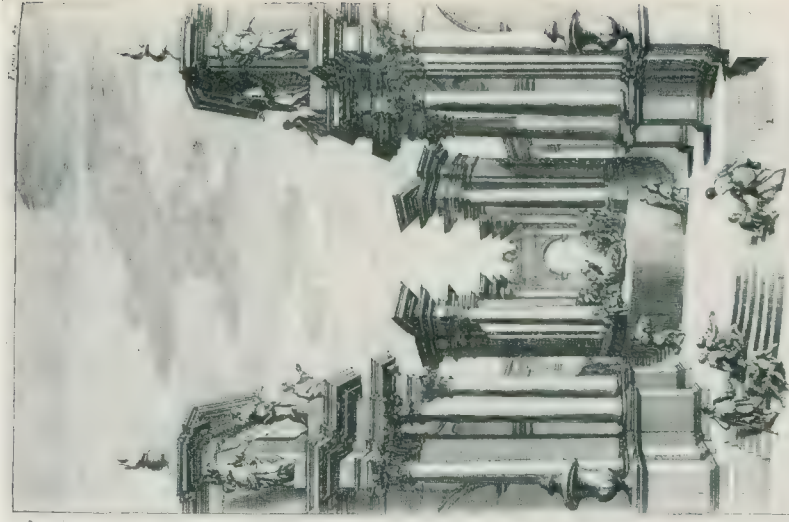



Fig. 59. – A. Pozzo. « Altra invenzione per l'istesso effetto ». (Perspectiva pictorum et architectorum, II, fig. 48).

Fig. 60. – B. A. Vittone. Collegio delle Provincie, Torino. Dettaglio del cortile.

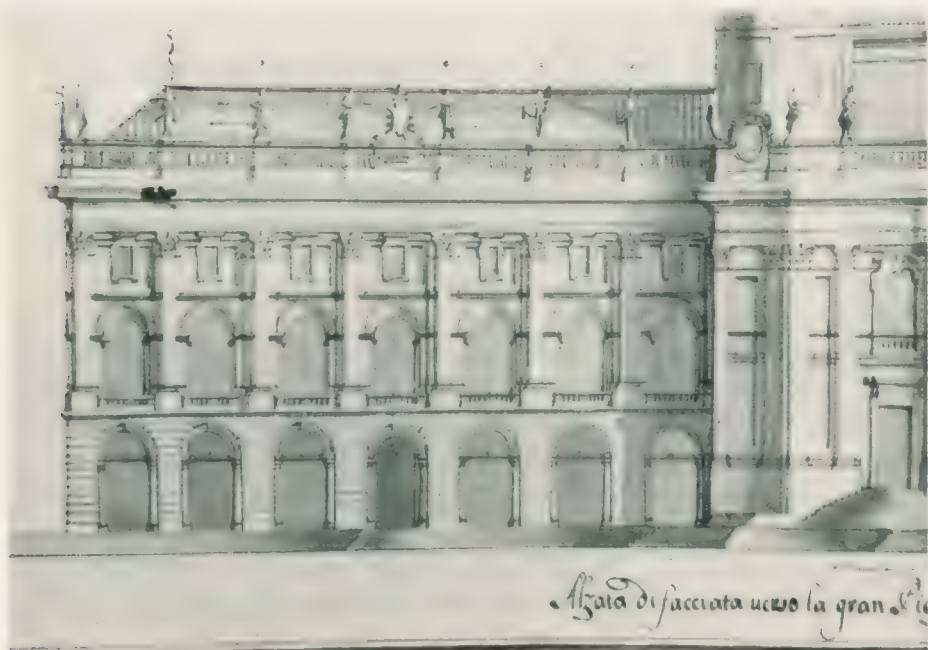



Fig. 61. – B. A. Vittone. Progetto per il Concorso Clementino del 1732, « Alzata di facciata ... ». Dettaglio di una ala. (Roma, Accademia di San Luca, Arch. St., Concorsi).

Henry Millon

LA FORMAZIONE PIEMONTESE DI B. VITTONE FINO AL 1742 (*)

I

Con questo studio mi propongo tre scopi: 1) riesaminare le fonti e le opere giovanili di Vittone alla luce delle scoperte pubblicate recentemente, e far vedere come l'architettura vittoniana subisse una svolta decisiva negli anni 1740-42; 2) ristudiare i fattori che contribuirono a tale evoluzione dalla conservatrice architettura accademica romana a una maniera vigorosa, inventiva, personale, più dipendente da Juvarra (nelle sue fasi più rivoluzionarie), Guarini e Borromini; 3) suggerire che la matura carriera di Vittone, priva d'importanti incarichi reali e civili, fu intenzionalmente quella più modesta di costruttore di chiese parrocchiali e monastiche.

Forse in conseguenza della ben organizzata e documentata Mostra del Barocco Piemontese, colla sua estesa e sistematica sezione architettonica, s'è avuta recentemente una ricca serie di pubblicazioni su Vittone e la sua epoca. L'esemplare catalogo della mostra di Nino Carboneri è stato seguito da cinque studi fondamentali: nel 1963 gli « Appunti sul Vittone » (nei *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, pp. 55-60), dello stesso autore; nel 1966 e 1967 Paolo Portoghesi, *Bernardo Vittone*, Roma 1966; Richard Pommer, *Eighteenth Century architecture in Piedmont*, New York 1967; Rudolf Wittkower, « Vittone's drawings in the Musée des Arts Décoratifs », in *Studies in Renaissance and Baroque Art*, Londra 1967; finalmente il catalogo della mostra vittoniana a Vercelli del 1967, di Nino Carboneri e Vittorio Viale, *Bernardo Vittone Architetto*, Torino-Vercelli 1967 (1).

(*) Traduzione del testo inglese a cura della Dr.ssa Chiara Passanti.

(1) Informazioni e giudizi critici supplementari si trovano in altri studi: l'indispensabile volume di Ada Peyrot, *Torino nei secoli*, 2 voll., Torino 1965;

Questi studi fondamentali erano in gran parte indipendenti gli uni dagli altri. Portoghesi conosceva soltanto gli « Appunti » di Carboneri. Anche Pommer conosceva gli « Appunti », che ricevette però quando ormai aveva terminato il proprio libro (Pommer, p. 121, nota 9). Nessuno dei due, tuttavia, aveva visto l'articolo di Wittkower o il catalogo di Vercelli. Pommer ricevette il volume di Portoghesi quando il proprio era già in bozze e poté « far soltanto alcuni riferimenti essenziali » (Pommer, p. 286). Wittkower non aveva visto gli « Appunti » di Carboneri (Wittkower, p. 172, nota 75), ma conosceva il volume di Portoghesi; non conosceva — evidentemente — il libro di Pommer né il catalogo della mostra vercellese. Carboneri, nel preparare il catalogo del 1967, non aveva visto né l'articolo di Wittkower né il libro di Pommer. Fu quindi la frequenza stessa di tali pubblicazioni a far sì che gli autori non potessero approfittare dei contributi immediatamente precedenti.

Insisto sulla parola « fondamentale » perché presi insieme questi cinque studi hanno profondamente alterato le nostre vedute su Vittone — sulla sua formazione, maturità, complessità, e sui risultati raggiunti dalla sua architettura. Ad esempio, sebbene Carboneri nel suo catalogo della mostra torinese del 1963 avesse già citato la data giovanile 1730 per la parrocchiale di Pecetto (p. 57), fu soltanto nei suoi « Appunti » dell'anno seguente che i relativi documenti vennero pubblicati insieme ai disegni da *L'Architetto Civile* (Torino, Biblioteca Reale), ad altri del Museo Civico e a fotografie e disegni dell'edificio stesso. In tale pubblicazione la chiesa era analizzata come il primo lavoro importante nella carriera architettonica di Vittone, modificando così le nostre vedute sugli anni della sua formazione e sulla sua influenza.

Il libro di Portoghesi è la prima monografia critica sull'opera di Vittone ed è ricco di nuova documentazione, disegni inediti, nuove proposte di date e attribuzioni. Rimarrà la monografia classica su Vittone per molti anni. La sua scoperta del disegno di Pinerolo — un esempio importante del pensiero urbanistico di

---

Augusto Pedrini, *Ville Piemontesi del Sei e Settecento*, Torino 1965; Andreina Griseri, *Metamorfosi del Barocco*, Torino 1967; Carlo Perogalli, « Nota sull'architettura di Bernardo Vittone », *Arte in Europa*, Milano 1966; e il nuovo importante volume di Luciano Tamburini, *Le Chiese di Torino*, Torino 1968. V. anche gli studi più recenti di W. Oechslin (*Vittone a Roma*), V. Picone (*Vittone a Pinerolo*), e F. Gamarino, A. Panizza, G. Fantino, R. Gamarino (*S. Luigi Gonzaga di Corteranzo*), che modificano ulteriormente le nostre vedute su Vittone. Questi ultimi contributi saranno discussi più avanti.

Vittone nel 1754, quand'era a metà della sua carriera —, inoltre la datazione dell'Ospedale di Casale Monferrato nel 1740 invece che nel 1745, hanno assai alterato le nostre vedute sul Vittone dei primi anni dopo il '40 — anni che per Portoghesi concludono il primo periodo della sua carriera architettonica (p. 109). Le nuove datazioni hanno aggiunto due edifici al gruppo di quelli progettati da Vittone tra il suo trentacinquesimo e quarantesimo anno, portando così a dieci il totale di quelli costruiti. Tale periodo comprendeva già le cappelle di Valinotto e Corteranzo; i disegni per S. Chiara in Alessandria; il Ricovero di Pinerolo; SS. Marco e Leonardo in Torino; Palazzo Giriodi a Costigliole Saluzzo; la facciata dei SS. Vincenzo e Anastasio a Cambiano; S. Maria Maddalena a Foglizzo; S. Chiara a Bra, considerata da molti il capolavoro di Vittone.

La produzione vittoniana del 1738-42 è stata ulteriormente allargata dalle scoperte e intuizioni di Pommer. Un nuovo documento gli ha permesso di anticipare la data di nascita di Vittone dal 1705 al 1702 (p. 259) (1), e di render così più plausibili le date di alcuni dei primi lavori di Vittone: l'altare del Santuario di S. Ignazio a Lanzo fu quindi realizzato da Vittone a 25 e non a 22 anni, e la parrocchiale di Pecetto fu disegnata a 28 invece che a 25; inoltre il disegno per i coretti di S. Giovanni Decollato-La Misericordia, del 1728, diventa l'opera di una persona che aveva un'esperienza architettonica di 5-8 anni, se supponiamo che Vittone avesse iniziato il suo tirocinio a 18-21 anni.

Ancor più importante è la nuova datazione suggerita da Pommer, in base a documenti da lui pubblicati, di quattro importanti edifici e un progetto: per l'Ospedale di Casale — la cui data è anticipata anche rispetto a Portoghesi — Pommer propone il 1737 (anno della prima visita di Vittone a Casale) o poco dopo,

---

(1) Per la data di nascita di Vittone abbiamo ora tre elementi: 1) il documento citato per la prima volta da E. Olivero (*Le opere di Bernardo Vittone*, Torino 1920, p. 21) e proveniente dai registri parrocchiali di S. Eusebio, che dichiara semplicemente: « Il Sig. Bernardo Antonio figlio del fu Nicolao Vittone, d'anni 65 morto ... »; 2) il documento dagli archivi parrocchiali della chiesa di S. Carlo, indicati a Pommer da Mons. L. Grossi, in cui si dice: « ... passò da questa mortal vita il Sig. Bernardo Antonio Vittone ingegnere fratello del fu Matteo Filiberto Canonico della Cathedrale per un accidente d'apoplessia d'età d'anni 68 in circa ... »; 3) le condizioni per essere eletto a Accademico di S. Luca (citate da Olivero e Pommer), che fissavano un'età minima di trent'anni. Vittone fu eletto il 16 novembre 1732. Il primo documento, della parrocchia cui egli apparteneva, è chiaro. Il secondo (dalla parrocchia in cui egli fu sepolto) è meno preciso quanto all'età.

Due dei tre documenti suggeriscono la data 1702. Non c'è una vera ragione per supporre che un registro parrocchiale sia più attendibile di un altro.

visto che la costruzione risulta già assai avanzata in documenti del 1740 (p. 123); la data del Collegio delle Provincie in Torino è spostata da quella tradizionale (1750) al 1737-38 (p. 123) (1); quella di S. Gaetano a Nizza dal 1744 — come proposto da Portoghesi e Carboneri — al 1740, e quella di S. Maria di Piazza in Torino dal 1751 (Derossi, p. 49) al 1745; quanto ai progetti della chiesa di S. Giuseppe e del monastero degli Infermi in Torino, Pommer propone di anticiparne la data dal 1750 — terminus ante quem suggerito in base a motivi stilistici da Portoghesi, seguito da Carboneri (1967, n. 56, p. 28) — al 1740 (Wittkower, 1967, p. 171, aveva proposto gli anni intorno al 1745). Le nuove datazioni proposte da Pommer aggiungono quindi due edifici e un progetto al gruppo delle opere vittoniane del 1738-42.

Nella sua rassegna dei volumi parigini Wittkower ha attribuito da 94 a 111 disegni fin allora inediti a Vittone (p. 167), riproducendone undici di cui cinque appartenenti ai primi anni della sua carriera (2). Tre di questi primi disegni (figg. 2, 5, 7) (3) sono copie dai volumi di Fontana nella collezione Albani, che Vittone studiò durante il suo soggiorno a Roma nell'autunno 1732 (come giustamente è stato supposto da Wittkower, p. 169, e documentato da Pommer, p. 261). Degli altri due disegni uno era per l'altar maggiore a Lanzo (fig. 9, n. 38 degli album), generalmente datato verso la fine degli anni '20 (Olivero, p. 106); l'altro (fig. 6, n. 230 degli album), contrassegnato dalla data 1728, era per coretti nella chiesa della Misericordia in Torino (come ricordato da Pommer, p. 121, nota 8). Gli altri sei disegni riprodotti da Wittkower includono progetti preliminari per S. Chiara in Vercelli (fig. 10, n. 207 degli album; riferiti a S. Chiara in Alessandria da Carboneri,

---

(1) Nella loro relazione presentata a questo Congresso (« Documentazioni ed attribuzioni di edifici vittoniani ») C. Brayda, D. Sesia e B. Signorelli si sono forse basati erroneamente sulla data proposta da Portoghesi (« ... intorno al 1750 », p. 224), e hanno suggerito che il disegno di Vittone non fosse più che un progetto. I documenti scoperti da Brayda ed altri rafforzeranno certamente l'ipotesi di una data precoce per l'acquisto degli edifici, e per la loro trasformazione (come dichiarato da Vittone, *I. D.*, pp. 167-8) secondo il disegno vittoniano. I tratteggi più scuri nella pianta (*I. D.*, tav. XXXVII) potrebbero indicare le zone in cui Vittone ristrutturò gli edifici Molinari (entrata, atrio, cortile, cucina, refettorio, cortile della cappella, entrata « posteriore », e latrine), oltre a riordinar la facciata e a aggiungere il portale d'ingresso. La cappella non fu costruita. Non so se cucina e refettorio siano stati eseguiti.

(2) Musée des Arts Décoratifs, Bibliothèque, Dessins Originaux, Architecture Italienne, XVIII^{ème} siècle, nn. 8A e 8B.

(3) Rispettivamente i nn. 114, 93 e 88 degli album.

1967, fig. 25, n. 22, e fig. 11) i quali, basandoci sul catalogo di Vercelli, potrebbero esser datati nel 1754 (non verso la fine degli anni '30, come suggerito da Wittkower, p. 171, né prima del 1750, come proposto da Pommer, p. 125); inoltre due soluzioni alternative non datate (figg. 14 e 15, nn. 16 e 29 degli album) per un tabernacolo (forse da collocarsi sopra a un preesistente altare?), e due fogli di disegni di portali e finestre (figg. 12 e 13, nn. 42, 44 e 130 degli album) evidentemente pensati per una pubblicazione mai portata a termine da Vittone.

Lo studio di Wittkower ha contribuito a chiarire i rapporti tra Vittone e Fontana e in parte anche il metodo di lavoro del primo, inoltre ha accresciuto la nostra conoscenza della prima carriera di Vittone — e il patrimonio dei suoi disegni di forse ben 111 esemplari.

Verso la fine dello stesso anno, nell'ottobre-novembre 1967, la mostra vercellese espose circa 40 disegni inediti dagli album di Parigi. Cinque fra questi erano già apparsi nell'articolo di Wittkower (1), che non poteva però esser noto agli organizzatori della mostra. Sedici erano disegni del primo periodo vittoniano, fra cui otto firmati (2). Un disegno (n. 4, per la Misericordia, v. sopra) era datato 1728. Cinque si riferivano a progetti o edifici anteriori al 1742 (3); dieci, privi di qualsiasi altra indicazione, furono riferiti alla prima carriera di Vittone in base al loro stile o alla firma appostavi (4); e l'ultimo di questo gruppo di sedici (5) è stato pure riferito al primo periodo perché si tratta di una veduta di Civitavecchia, basata presumibilmente su un modello di Fontana. Anche in questo caso la mostra e il relativo catalogo hanno modificato significativamente la nostra conoscenza dell'opera vittoniana.

Un importante chiarimento sulla natura del secondo o maturo periodo di Vittone è fornito dalla precisa datazione (1754-56) dei disegni e della costruzione di S. Chiara in Vercelli (i relativi documenti furono pubblicati da Amedeo Corio nel catalogo, e ripubblicati nell'opuscolo di ERNESTO GORINI, *Del Monastero e della*

---

(1) Nn. 1, 4, 22, 63-2, e 84 del catalogo; rispettivamente nn. 38, 230, 207, 206, e 29 del Musée des Arts Décoratifs.

(2) Nn. 2-1, 3, 7, 9, 19, 20, 36-1, 2; rispettivamente Musée des Arts Décoratifs, nn. 58, 49, 2, 53, 50, (?), 56, 57.

(3) Nn. 1, 26, 36-1, 2, 37; rispettivamente Musée des Arts Décoratifs, nn. 38, 116, 56, 57, 229.

(4) Nn. 2-1, 2, 3, 5, 7, 9, 13, 14, 19, 20, e 25; Musée des Arts Décoratifs, nn. 58, 59, 49, (?), 2, 53, (?), (213), 50, (?), (?).

(5) N. 11; Musée des Arts Décoratifs, n. (14).

Chiesa di Santa Chiara in Vercelli, Parma 1968). Da tali disegni risulta come l'affinità di Vittone con Guarini s'estenda per un lungo periodo della sua maturità.

Grazie ai disegni pubblicati nel catalogo la prima carriera di Vittone si arricchisce della seguente documentazione: il disegno datato dei coretti della Misericordia (scoperti sia da Wittkower che da Carboneri); due disegni per la chiesa dei Padri Servi di Maria in Alessandria (1), che Carboneri giustamente riferisce alla costruzione della chiesa a partire dal 1742; il progetto di un altare che doveva esser situato nella cappella del Beato Vincenzo de' Paoli nella chiesa dell'Immacolata Concezione in Torino (2), pure del 1742; il primo progetto per una chiesa a pianta centrale, dotata di tre ingressi circolari che occupano parte dello spazio centrale come nella Sindone (3); i due alzati di chiese « romane » con cupola e campanile (da riferirsi secondo Carboneri al periodo in cui Vittone era studente a Roma) (4); e nove altri disegni riferiti al periodo antecedente al 1742 (uno solo, il n. 8, fu riprodotto nel catalogo). È probabile che quando il catalogo completo del volume parigino sarà pubblicato da W. Oechslin (colle riproduzioni di tutti i disegni) avremo nuovi elementi per chiarire la prima carriera di Vittone.

Tre altri studi recenti (di Oechslin, Picone e Gamarino, Panizza, ecc.) modificano ulteriormente le nostre idee sullo stesso periodo. Oechslin ha studiato sistematicamente i disegni all'Accademia di S. Luca in Roma ed ha potuto identificare in tal modo due disegni di Vittone finora sconosciuti, cioè la pianta e l'alzato di un « Tempio » eseguiti nei primi mesi del 1733 come saggi per il suo insediamento come accademico di merito dell'Accademia (*Bollettino d'Arte*, 1967, pubblicato però solo nel 1970, pp. 167-73). Oechslin conosceva le pubblicazioni di Portoghesi, Wittkower, Pommer e Carboneri.

L'alzato è molto vicino alla tav. LXXV delle *I. E.*, che può quindi esser datata pure nel 1733. Solo Olivero (1920, pp. 26-7), che conosceva i documenti relativi ai disegni per l'insediamento come accademico di merito di Vittone, aveva associato in via ipotetica l'incisione coi due disegni di cui sopra, a quel tempo non ancora identificati. Oechslin sostiene (p. 171) che i disegni vincitori del Concorso Clementino mostrano maggior affinità con

(1) N. 36-1, 2; pp. 23-24, fig. 51.
(2) N. 37, p. 24, fig. 52.
(3) N. 25, p. 21, fig. 30.
(4) Nn. 13 e 14, p. 18, figg. 13 e 14.

Juvarra, mentre quelli per il « Tempio » sarebbero più vicini a Fontana — in coincidenza collo studio, da parte di Vittone, dei volumi fontaniani nella collezione Albani.

La tesi di laurea di Vera Picone (*L'architettura barocca nel pinerolese: Vittone, Prunotto, Bunavia,* Università degli Studi di Torino, Fac. di Magistero, 1968, relatore Prof.ssa A. Griseri) contiene documenti relativi alla piazza di Pinerolo da cui sembra di poter dedurre che la piazza fosse già disegnata nel 1744 (doc. 3, datato 14-IX-1744, p. 121). Il documento mostra che la collocazione e il disegno delle finestre dovevano basarsi su un qualche schema già esistente. D'altra parte, visto che non abbiamo notizia di un'attività di Vittone in Pinerolo a quel tempo, una datazione anteriore al 1744 porta a supporre un progetto contemporaneo a quello del Ricovero del 1740, per modo che anche questo progetto urbanistico verrebbe a far parte degli inizi, piuttosto che del periodo centrale della sua carriera.

Il primo volume della serie *Bernardo Vittone « Misurato »*, diretta da Enrico Pellegrini e pubblicata dall'Istituto di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti della Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino, è dedicato a S. Luigi Gonzaga a Corteranzo ed è diviso in sezioni scritte da un gruppo di autori tra cui A. Panizza e F. Gamarino (rilievi e commento critico); G. Fantino (cronologia); Fantino, Gamarino e Panizza (geometria); C. Ledwinka, L. Le Voci e Panizza (altri rilievi). Il volume contiene molti preziosi rilievi, trascrizioni e riproduzioni di documenti, e un gran numero di fotografie mal riprodotte.

I documenti (A-N), tutti dalla Curia di Casale Monferrato, si riferiscono a Corteranzo. Quelli antecedenti al 1764 (visita pastorale: A, C; donazione: B; inventari: D, E; A: 1728-46; C: 1747-58; B: 1746-7; D: 1757; E: 1761) non menzionano la cappella di S. Luigi. Il doc. F (datato 16,VII,1764), che registra una visita pastorale di Monsignore Avogadro (doc., p. 11), contiene una descrizione in latino della cappella tra cui la frase *recenter aedificata*. Tutti gli altri documenti riprodotti contengono precisi riferimenti alla cappella. Secondo gli autori è chiaro dai documenti che la cappella fu costruita nel 1760 (sez. II, pp. 1-24), come sostenuto per la prima volta da F. Gamarino nel 1947 (*BSPABA* I), e diversamente dalla data 1738-40 proposta da me per motivi stilistici (Boll. della Soc. piem. d'archeologia e di belle arti XII-XIII 1958-59, p. 150).

Il fatto che la cappella non sia ricordata nei documenti anteriori agli anni '60 è un elemento abbastanza solido per escludere

una datazione anteriore. Inoltre abbiamo la data 1760 rinvenuta sopra la porta e trascritta nell'800, quando poteva ancora esser visibile. La data può riferirsi sia alla consacrazione, sia al compimento della cappella. Non abbiamo a tutt'ora una spiegazione che concili il carattere giovanile della pianta e sezione con una data di costruzione più tarda (1).

In effetti, la somiglianza di piano e sezione colla cappella del Valinotto e colle opere di Guarini fa pensare a una data anteriore a S. Chiara a Bra. Fin quando non troveremo documentazione contraria, possiamo dunque supporre che tra progetto e esecuzione della cappella sia trascorso un intervallo di parecchi anni.

In base all'insieme dei cinque studi fondamentali ricordati più sopra, uniti ai tre lavori più recenti su Vittone, la sua prima carriera è rappresentata quindi da un corpus di circa 40 disegni esistenti (suoi o del suo studio), almeno una dozzina di progetti, 18 edifici e due apparati festivi, tutti anteriori al 1742. Tale corpus così ampliato ci consente una miglior definizione degli anni formativi di Vittone.

II

Il 1742 — anno in cui fu iniziata la costruzione di S. Chiara a Bra — è stato considerato da molti come una data molto significativa nella carriera di Vittone. S. Chiara in Torino, contemporanea, in base agli studi di Pommer, rende tale data doppiamente importante. Portoghesi definisce la chiesa di Bra « l'opera più intensa del primo periodo della sua attività ... » (p. 109), sebbene egli ritenga che tale periodo si concluda soltanto verso il 1745. Conviene notare a questo punto che proprio le opere in base a cui Portoghesi ha fatto terminare il primo periodo intorno al 1745 (cioè S. Chiara in Torino; S. Gaetano di Nizza; e la chiesa dei Ministri degli Infermi in Torino) sono, grazie alle nuove datazioni proposte da Pommer, tutte del 1742 o anteriori.

Ricordiamo per inciso che l'unico edificio che resti al di fuori del primo periodo, e che presenti precise affinità con altri anteriori alla data-limite qui proposta, cioè il 1742, è S. Maria Maddalena

---

(1) La pianta della cappella a Corteranzo è vicinissima a quella della non costruita chiesa di S. Chiara in Alessandria (*I. D.*, tav. LXXI). Vi sono tuttavia analogie planimetriche tra S. Chiara in Alessandria e uno degli schemi per S. Chiara in Vercelli (Musée des Arts Décoratifs, n. 207; Wittkower, 1967, fig. 10; Carboneri, 1967, nn. 22, 2, fig. 25). Vittone ritornò apparentemente più volte sul tema dell'esagono-triangolo.

in Alba. Brinckmann (1931, p. 18), Carboneri (1963, n. 1, e p. 60), e Portoghesi (n. 20, p. 233) riprendono la data 1749 proposta da Olivero (1920, p. 82). Quest'ultima tuttavia è la data trovata sull'altare della Beata Margherita (a sinistra), e non corrisponde necessariamente alla data della chiesa stessa. In effetti la chiesa è certamente anteriore; essa risale forse ai primi anni del '40, com'è suggerito dalla pianta della facciata a doppia curvatura continua — che è un elemento riscontrabile soltanto nei primi progetti. A S. Gaetano di Nizza e S. Maria Maddalena in Alba — come edifici anteriori al 1742 — si può aggiungere il progetto per una chiesa a pianta ovale pubblicato per la prima volta da Carboneri nel catalogo di Vercelli (n. 83). Si tratta in tutti e tre i casi di ovali longitudinali. Sia S. Maria Maddalena in Foglizzo che il progetto per S. Francesco in Nizza (*I. D.*, tav. 68), pure longitudinale (ma ottagonali), possono esser inclusi in questo periodo. I documenti riferiscono una data 1741 per Foglizzo (Olivero, 1920, pp. 77-8), e l'affinità colle piante longitudinali di Guarini fa pensare a una data anticipata per S. Francesco (Portoghesi, p. 145; n. 68, p. 233; Carboneri, n. 70, p. 32, fig. 128).

Alle possibili osservazioni sullo svilupparsi delle tendenze architettoniche di Vittone fino al 1742 si deve aggiungere che, colla nuova datazione del Collegio delle Province in Torino (circa 1738; Pommer, p. 123), tutt'e tre le commissioni regie ricevute da Vittone risalgono a prima del 1740 (1), e che a parte lavori minori compiuti nella Regia Università nel 1742 (Pommer, p. 123), e il progetto per la Piazza d'Armi in Pinerolo anteriore al 1744 e forse già del 1740 (Picone, doc. 4), Vittone non lavorò mai più per la monarchia. L'unico edificio di una qualche entità che dopo il 1742 non sia una chiesa parrocchiale o monastica è — a quanto ci consta — l'Albergo di Carità in Carignano del 1744-49 (Ridolfo, p. 139), che fu commissionato da un mercante di quel comune. D'allora in poi — cioè per gli ultimi venticinque anni della sua vita — Vittone progettò quasi esclusivamente chiese e annessi edifici ecclesiastici.

Nel 1740 Vittone poteva forse sembrare un uomo dal futuro molto promettente. Aveva ottime raccomandazioni dal cardinale Albani, vinto un premio, studiato intensamente i disegni del maestro di Juvarra, inoltre era membro dell'Accademia di S. Luca

---

(1) Casale, Ospedale di Carità, circa 1737, Pommer, p. 123; Pinerolo, Ricovero dei Catecumeni, 1740, Olivero, p. 109; Portoghesi, n. 7, p. 220; Carboneri, 1967, n. 29, p. 22.

e conosceva il ministro dei Savoia Marchese d'Ormea; tre suoi importanti progetti per la monarchia erano già ben avviati, aveva completato tre chiese e ne stava costruendo altre quattro; finalmente, aveva curato l'edizione del trattato di Guarini allora appena pubblicato. Ma dieci anni dopo doveva sembrar ovvio che Vittone non era neppur uno degli architetti favoriti dalla corona o dalla nobiltà, e che i suoi incarichi gli venivano da preti, parrocchiani, ordini monastici, e saltuariamente da singoli abitanti di piccole città e paesi. Evidentemente qualche avvenimento importante doveva esser successo nel frattempo; ma prima di discutere possibili cause di tale mutamento apparentemente drammatico, è bene guardare indietro agli anni formativi della carriera di Vittone, i quali ci posson fornire utili elementi per chiarire la sua carriera più tarda.

III

Nel 1720 circa, quando Vittone poteva avere non più di 18 anni, la figura dominante in Piemonte era naturalmente Juvarra, che a quell'epoca stava costruendo o aveva già completato alcuni dei suoi lavori più importanti; Vittone conosceva probabilmente le sue opere. Francesco Gallo e Gian Giacomo Plantery erano al colmo della loro carriera. L'influenza immediata di Guarini s'era spenta colla morte di Baroncelli, Garove e Bertola. La maniera più sobria di Castellamonte aveva trovato seguito — attraverso Baroncelli e Lanfranchi — in Plantery e Gallo, due architetti di discreta abilità che dopo l'avvento di Juvarra avevano ripreso da lui qualche tratto nella resa delle superfici, e — saltuariamente — alcuni elementi guariniani nell'intricatezza e drammatica messa in evidenza delle strutture.

Supponendo che prima della sua partenza per Roma Vittone si fosse famigliarizzato colle opere piemontesi dei primi decenni del secolo oltre a quelle della generazione di Guarini, egli doveva conoscere tutte le opere di Juvarra (fuorché quelle degli ultimi sei anni) e le opere più importanti di Gallo e Plantery — compresi la cupola del Santuario di Mondovì a Vicoforte (1728-33) e il Palazzo Saluzzo Paesana in Torino (1715-22).

A quel tempo Vittone aveva disegnato e iniziato la costruzione della chiesa parrocchiale di Pecetto, nella cui configurazione definitiva è ridotto il contrasto tra fonti luminose e strutture murarie (come invece avviene in una versione precedente, documentata dai disegni della Raccolta Vandone al Museo Civico di Torino, in cui la luce entra dalle lanterne nelle cappelle adiacenti

all'altar maggiore, e da finestre alternativamente grandi e piccole). La sezione longitudinale di tale prima versione — ma non la pianta — mostra come Vittone mirasse qui a conferire parziale risalto allo spazio della navata in corrispondenza della campata centrale, dove un asse trasversale è formato sia dall'aggettar delle lesene inquadranti tale campata e della trabeazione sovrastante questa, sia da una finestra ovale sopra la stessa campata invece delle finestre rettangolari sopra quelle adiacenti. Nella sua forma definitiva, semplificata ma con una drammatica volta absidale a costoloni, la chiesa è invece un edificio che rientra pienamente nella corrente principale dell'architettura « dialettale » ecclesiastica del Piemonte, con poche tracce di un'influenza juvarriana (1).

La situazione romana nel 1730 è stata trattata dal Prof. Benedetti, e gli effetti di tale esperienza su Vittone nella relazione del Dott. Oechslin e nel suo articolo ricordato più sopra (*Boll. d'Arte*, 1967). In questa sede è sufficiente sottolineare l'importanza e la data precoce del revival borrominiano a Roma, e l'influenza ch'esso ebbe sulla formazione di Juvarra e, attraverso Juvarra, su Vittone. La Porta di Ripetta di Alessandro Specchi (1703) era il primo tributo di una qualche importanza al gusto di Borromini, ma sia questa che i disegni di Specchi per la Scalinata di Spagna (circa 1727) ebbero poca influenza sulle maggiori opere architettoniche in Roma fin verso la metà o la fine degli anni '20, quando il ridestato interesse per Borromini cominciò a dar frutti nelle opere di Raguzzini. Tuttavia da disegni juvarriani del periodo romano (cfr. l'album del 1706 circa, acquistato recentemente dal Metropolitan Museum di New York su consiglio del Prof. Wittkower), risulta come Juvarra a quell'epoca fosse altrettanto interessato in Borromini che in Bernini e Cortona. Sebbene Juvarra fosse probabilmente il più dotato è, più tardi, l'allievo più riuscito di Fontana, la sua primaria importanza nell'ambito dell'architettura del primo settecento deriva dalla sua fusione di elementi borrominiani e berniniani (analoga alla fusione delle tradizioni di Michelangelo e Vignola nell'opera maderniana del primo '600) (2).

Intorno al 1720 la tradizione berniniana, fattasi sempre più accademica, s'evolve nel senso di una maggior flessibilità e imme-

---

(1) V. CARBONERI, Appunti ..., pp. 70-73; Portoghesi, p. 83, e n. 3, p. 219; Pommer, p. 95, nota 39, dov'egli cita la parrocchiale di Pianezza come una possibile fonte per il disegno vittoniano di Pecetto; Pommer, p. 108, e app. XIII, A.

(2) Per una discussione del fenomeno, v. H. HIBBARD, « Maderno, Michelangelo, and Cinquecento Tradition », *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, II, Berlino 1967, pp. 33-41.

diatezza grazie all'inclusione di contrasti e scambi di struttura, spazio e luce ripresi da Borromini. Il giovane Vittone non può esser stato insensibile ai risultati ottenuti da Juvarra anche se, come suggerisce Pommer (p. 108), egli non fu « allievo » di Juvarra se non dopo il suo ritorno da Roma. Se Juvarra sotto la tutela di Fontana aveva ottenuto sì grande successo, possiamo ragionevolmente supporre che un giovane ambizioso avrebbe cercato di lavorare nella stessa tradizione cavandone il massimo, senza eliminare ciò che aveva assimilato in precedenza (e ne vediamo una traccia nei dettagli dei suoi disegni per il Concorso). Questo logico desiderio d'emulazione aiuta a spiegare l'assiduo, e ben pubblicizzato studio da parte di Vittone dei volumi di Fontana — studio che certamente non sarebbe passato inosservato a Juvarra, al Cardinale Albani (proprietario dei volumi) e, attraverso quest'ultimo, al rappresentante dei Savoia presso la corte papale, il ministro dell'Interno Marchese d'Ormea. Il comportamento di Vittone a Roma dimostrava intelligenza professionale e buona volontà — ma allo stesso tempo accortezza politica, come risulta dalla sua carriera successiva al ritorno a Torino.

La prima opera vittoniana a Torino dopo il ritorno da Roma fu probabilmente l'edizione dei manoscritti guariniani per i Teatini. Quale persona migliore si poteva trovare per questo lavoro — in attesa ormai da cinquant'anni — che un giovane architetto ambizioso appena ritornato da Roma, soprattutto se — come suggeriscono i disegni per il Concorso — Vittone aveva già dimostrato interesse per Guarini prima della sua partenza da Torino? A Roma egli avrebbe certamente acquisito dei gusti e un giudizio « cosmopolitani », ciò che l'avrebbe reso allo stesso tempo simpatetico e imparziale. La scelta di Vittone fu ottima. La sua presenza s'avverte ben poco nel volume pubblicato (1).

La dimestichezza coi manoscritti, tavole, e presumibilmente disegni ebbe profondo effetto su Vittone, come ho già accennato altrove e com'è stato discusso per esteso da Portoghesi (pp. 96-102). Conviene ora sottolineare come già il soggiorno a Roma — in un momento in cui il revival e la rivalutazione di Borromini erano massimi — abbia preparato Vittone a tale influenza. Al suo ritorno a Torino egli era certamente sensibile ai risultati e alle possibi-

---

(1) V. tuttavia, per una discussione del contributo di Vittone (e suoi possibili errori nel preparare testo e tavole guariniane), W. Müller, « The Authenticity of Guarini's Stereotomy in his 'Architettura Civile' », *Journal of the Society of Architectural Historians*, XXVII, 1968, pp. 206-7.

lità di sviluppo dell'architettura borrominiana, e avrebbe saputo riconoscere l'influenza di Borromini in certi aspetti dell'opera juvarriana più facilmente che prima di aver studiato a Roma. L'ammirazione per Borromini in alcuni circoli romani d'avanguardia noti a Vittone, l'evidente assimilazione delle idee borrominiane da parte di Juvarra (allora in uno dei suoi periodi più creativi) e una naturale propensione per alcuni aspetti dell'opera guariniana — tutti questi fattori contribuirono a creare in Vittone una ricettività per l'architettura di Guarini che fu esplorata e rafforzata durante il lavoro d'edizione. D'allora in poi l'influenza di Guarini fu quasi sempre evidente.

Nelle opere della fine degli anni '30 Vittone sembra concentrarsi sul tentativo di riconciliare Borromini, Guarini e Juvarra nelle sue chiese (Valinotto, Corteranzo e S. Chiara in Alessandria), mentre sembra dedicarsi con minor impegno ai progetti del Collegio delle Province in Torino e dell'Ospedale di Carità in Casale. All'inizio degli anni '40 Vittone continua a occuparsi soprattutto di edifici religiosi — la facciata del Ricovero di Pinerolo è trattata come quella del Collegio delle Province e deriva del Palazzo Birago di Borgaro di Juvarra. Sebbene Vittone avesse progettato con cura la distribuzione delle varie funzioni (come ha mostrato Passanti, 1951), tutti e tre gli edifici sono soluzioni prettamente burocratiche anche se corrette a livello professionale. Probabilmente era già chiaro a quell'epoca che il vero interesse di Vittone non era per gli edifici secolari o ospedali. Le sue capacità migliori — e in ciò egli fu insuperato in Piemonte dopo il 1742 — risultavano nella progettazione di edifici a spazio unico. Furono questi ultimi a impegnarlo più intensamente.

Vittone certamente attraversò una crisi negli anni 1740-42, quando da professionista ambizioso, mirante al successo tramite la monarchia, la nobiltà e la chiesa, diventò una persona contenta di esplorare le possibilità architettoniche offerte dal tema della chiesa parrocchiale e monastica (possibilità che per lui erano illimitate, come quelle delle combinazioni musicali; cfr. *I. E.*, pp. 412-3). Probabilmente tale crisi non era dovuta alla scelta di Benedetto Alfieri come costruttore del Teatro Regio (1), né alla nomina di quest'ultimo a regio architetto nel 1739 (2). La digni-

---

(1) Ancora da Roma, dopo aver vinto il Concorso, Vittone aveva mandato al re dei disegni per un teatro (v. la lettera di Vittone a d'Ormea [?] datata 7.XII. 1732; Pommer, 1967, p. 261, doc. 6, F).

(2) Chiamato a Torino nel 1738 per la costruzione del Teatro Regio, Alfieri fu apparentemente « inviato » all'estero a studiare varie disposizioni di teatri

tosa e burocratica pomposità di Alfieri, così cara ai Romani, non è un tratto del carattere di Vittone. L'architettura ufficiale di Alfieri diventò quella preferita da Carlo Emanuele III. È pure improbabile che tale crisi fosse dovuta alla morte nel 1741 di Vittorio Amedeo I di Carignano, uno dei primi patroni e fors'anche protettore di Vittone durante la sua giovinezza. Sembra anche poco plausibile che Vittone sia caduto in disgrazia della corte per una sua qualche mancanza professionale o di comportamento (anche questi tratti non facevano parte del suo carattere). Forse si trattava di una crisi interna, attraverso cui egli si rese conto che non era capace, o non interessato nella vita di un architetto di corte. Se si guarda a Vittone come a un architetto che rinunciò volontariamente a una vita possibilmente ricca di potere e d'influenza, il resto della sua carriera appare più comprensibile e forse anche più ammirevole. Vittone non dev'esser considerato come un architetto a cui, per mancanza di talento, fu negato il favore della monarchia e dei nobili. Forse egli decise di non sollecitarlo.

Ancora nel 1736 Vittone si chiama « architetto » (*I. E.*, tav. 76, datata), ma dal 1742 in poi firma lettere e disegni solo come « ingegnere » (Portoghesi, doc. 17, pp. 259-60; Pommer, append. XIII, pp. 269-70, 4; Carboneri, 1967, n. 8, p. 15). Una rinuncia allo stato di « architetto » o un'accettazione del ruolo d'« ingegnere », in un tempo in cui le varie specializzazioni cominciavano a distinguersi (1), potrebbe significare che Vittone scelse volontariamente un ruolo più modesto, ma per lui più soddisfacente. Se ciò è vero, abbiamo tratto grande beneficio da questo suo attento giudizio di se stesso, e dalla sua ricerca di ciò che lo interessava maggiormente.

---

prima di presentare, contemporaneamente ad altri, un progetto per il teatro. Non sappiamo perché Alfieri fosse inviato. La sua precedente esperienza architettonica era limitata — coll'eccezione di Palazzo Ghilini forse sviluppato su un disegno juvarriano — a palazzi provinciali nell'Astigiano. Il 10.VI.1739 Alfieri fu nominato « primo architetto civile » (*Schede Vesme*, I, 16). Non abbiamo a tutt'ora una spiegazione convincente della sua rapidissima carriera. Per una discussione del problema v. il cap. I della tesi non pubblicata di C. PASSANTI, *Benedetto Alfieri Architetto*, Torino 1968, Relatore Prof. Bertini, Fac. di Lettere e Filosofia, Università di Torino.

(1) C. BRAYDA, L. COLI, D. SESIA, *Ingegneri e Architetti del Sei e Settecento in Piemonte*, Torino 1963, pp. 1-3. Appar significativo il fatto che Vittone decidesse di chiamarsi « ingegnere » quand'era uno dei pochi che, grazie alla sua istruzione accademica e al suo titolo di Accademico di Merito dell'Accademia di S. Luca, potesse pretendere al titolo di « architetto », e esser doverosamente onorato e riconosciuto come tale in tutta l'Italia e in gran parte d'Europa.

Augusto Cavallari Murat

AGGIORNAMENTO TECNICO E CRITICO NEI TRATTATI VITTONIANI

Sommario.

1° – Carattere antologico nella finalità didattico-esercitativa.
2° – Finalità e relatività dei protocolli modulari vitruviani.
3° – Proiezioni autobiografiche nella prosa tecnologica post-galileiana.
4° – « Effetti equilibrici » per la « Fermezza », conformazione intrinseca aggiornata.
5° – « Fermezza » apparente, come estrinsecazione linguistica e storica.
6° – « Utilità », conformazione intrinseca d'aspirazioni individuali e collettive.
7° – « Utilità », come estrinsecazione di preferenze formali nel gusto.
8° – « Produzione delle immagini » e « giudizio delle opere ».
9° – « Leggiadria » mediante rinnovabile apparente « Decorazione ».
10° – « Dell'Estimo de' Beni sì stabili, che mobili ».
11° – Tre categorie critiche innovatrici della venustà visiva.
12° – Sistematica sperimentazione di fattori significativi nella totale « produzione delle idee ».
13° – Meditazione didattica, « cosa molto particolare e meravigliosa ».
14° – Contrastata malleveria per futuri eventi architettonici.

Bernardo Vittone, oltre che architetto operante d'altissimo livello fu trattatista d'architettura bene inserito nella grande famiglia dei vitruviani presso la quale stava svolgendosi la disputa su antichità e modernità, « *querelle des anciens et des modernes* », secondo la locuzione di Fontenelle (1688), ovvero « *paralleles des anciens et des modernes* », secondo quella di Perrault (1688-97).

1° *Carattere antologico nella finalità didattico-esercitativa.*

Come ogni vitruviano dabbene ebbe in sé contrastanti caratteristiche di accettazione e di contestazione della tradizione, rivelò in sé manifestazioni d'interessi e slanci di dinamica rottura nell'ambito dei pregiudizi antirazionali ed antistorici, espresse nel proprio mondo culturale anche accenni di razionalismo galileiano e cartesiano, sebbene alla maniera confusa ed intuitiva degli artisti, ed infine dimostrò, tuttavia inconsciamente, che il classicismo costituiva un mal riuscito connubio con l'illuminismo, decisamente contrastando con l'anelito perennemente inventivo dello spirito umano, il quale più passionalmente fu amato dai barocchi.

Si vedrà, inoltrandosi nell'esame degli aggiornamenti tecnici e critici dei due trattati vittoniani, che, come i migliori uomini del suo tempo, quando parlava di libertà dell'invenzione (e conseguentemente della ragione) egli si riferiva al metodo solamente; in quanto la verità sarebbe una sola ed eterna, d'origine ultraterrena, nuovo potendo essere soltanto il metodo per scoprirne, come lui diceva, quei frammenti ancora inesplorati e non visti dagli uomini.

Come in tutti i vitruviani, c'è nella globalità della sua figura di scrittore un dialettico e produttivo incontro di cecità e di acume percettivo che va obbiettivamente studiato e denunciato, anche se la rivelazione di lati negativi non sia di prammatico buon gusto in celebrazioni esaltative.

Infatti se si ama veramente un uomo da celebrare, come io amo da tempo Vittone, occorre opporsi a che in parate retoriche si eroicizzi fuori misura il nostro personaggio storico. La critica autentica si deteriora e si svuota qualora la si adegui alla moda dei miti del superuomo.

Temendo appunto tale pericolo d'infatuazione, che ad onor del vero deriva dall'ammirazione sincera per l'artista, ho intenzione di sviluppare una analisi separata dello scrittore di cose tecniche e dello scrittore di cose d'arte. Nella prima accezione non fu del tutto originale e neppure aggiornato fu sempre col pensiero scientifico; passava accanto a problemi che sapeva superbamente risolvere in pratica senza avere coscienza scientifica della propria innovazione risolutiva, come per esempio nella struttura statica delle cupole cellulari. Nella seconda qualifica fu invece cosciente di sapere superare gli altri nell'azione ideativa e nel giudizio, senza peraltro fare sforzi per qualificarne la dimostrazione teorica e filosofica, perché purtroppo era invischiato in una dottrina forte-

mente preclusiva alla comprensione alla miracolosa individualità estetica dell'uomo singolo e degli uomini associati. Si limitava a dire: fate come me; siate inventivi come me; vi dico come faccio io perché facciate bene anche voi col vostro personale talento; anch'io ho capito tardi ciò che stava scritto nei libri e fintanto che non ho viste le opere dei grandi architetti e non ho cominciato a fare qualcosa di soddisfacente ero imbarazzato; se debbo scrivere un libro, questo è da vedersi configurato come antologia di realizzazioni architettoniche mie e di altri bravi e disincantati; le regole bisogna inventarsele, quando ce n'è necessità, ed occorre anche modificarle ed infrangerle, quando siffatto contrastante metodo s'imponga per essere nella realtà della più libera ed autoformativa ideazione della forma; io vorrei scrivere ancora, e scriverò se me lo chiederanno gli utilizzatori del mio lavoro e se essi riterranno che ciò valga la spesa e se io riescirò a dedicarmi alle mie cose anziché prevalentemente alle cose altrui (1). Quest'ultimo tratto è lumeggiato da una commovente e profonda confessione: « quella facilità, ch'è in me di secondare l'inclinazione, che naturalmente mi porta ad impiegarmi a pubblico beneficio, ancorché possa ciò a me riuscire di discapito nel produrre, che fo le cose mie presso che in tutto sprovviste di quei requisiti, che pur troppo ricercansi per poterne giustamente dal Pubblico sperare un benigno compatimento, massimamente ove avere si voglia riguardo alle difficoltà, che v'ha di rendere appagato il genio di tutti, stante la disparità, che naturalmente si dà tra l'operare di una, e quello d'un'altra Nazione, restando affatto impossibile il potere egualmente ad esse aggradire » (*I. D.* XIV).

È modestia sincera oppure educato modo di spiegare ai battaglieri censori che ogni gruppo umano ha il proprio linguaggio appropriato? Certamente trattasi della rivelazione d'un bonario stato d'animo, comprensibile solo in chi la socialità sente come costume civile di reciproco rispetto ed in chi si è adattato a stare in una società convinto che il costume lo si riforma maggiormente

---

(1) È ricorrente in Vittone l'angosciosa constatazione che l'esercizio professionale lascia troppo scarso spazio alla ricerca scientifico-didattica. Se ne lamenta già anche nel 1754 con lo sperato mecenate russo conte Voroncov nel foglio 27 tergo ch'è all'Accademia delle Scienze dell'URSS, sezione leningradese, che trascrivo tradotta in Appendice, grazie alla cortesia dell'acuto cultore di letteratura russa Pietro Cazzola. La data di questa inedita notizia anticipa dunque al '54 ed anche prima il termine redazionale delle *Istruzioni Elementari* ed anche l'inizio dell'altra impresa letteraria e grafica per le *Istruzioni Diverse* le quali invece sono già avviate allorché viene stilata la prefazione all'edizione luganese.

con l'esempio di fare bene anziché contestandone non si sa quale occulta malignità.

In ciò Vittone era prossimo spiritualmente al non molto inferiore coetaneo Benedetto Alfieri, che, come venne rivelato nel bicentenario della morte, non assomigliava in impertinenza aristocratica al celebre suo parente Vittorio, il drammaturgo che disdegnò d'essere piemontese in un momento di grande luce della gente subalpina (1).

La serenità a Benedetto derivava dalla casalinga lietezza d'animo di «veramente degno uomo ed ottimo di visceri», come lo descrive il fiero nipote, « appassionato dell'arte sua e semplicissimo di carattere », contraddistinto da « facile benignità nel servire gli amici »; ma dotato di fermezza nelle opinioni quando si trattava di difendere l'energica arte buonarrotiana in un tempo di ormai aperta rivolta classicistica contro tutto ciò che avesse odor di modi barocchi e neomanieristici.

Benedetto portava una berretta che alzava sempre quando nominava il divino Michelangelo « con un rispetto ed una compunzione » che non uscirono mai di mente del nipote e che in realtà era rituale riaffermazione di principi controcorrente quasi che il copricapo gli si trasformasse in ideale berretto frigio.

La buona creanza ed il rispetto del prossimo derivavano a Bernardo da altrettanto sana costituzione fisica e dalla sua convinta adesione al cattolicesimo post-tridentino. Portava sul lucido cranio una parrucca, che usava per non offendere il costume altrui, come spese tutta la vita a non dar noie agli storici con sue personali faccende private. Eppure, essendo sprovvisto di caratteristiche intime drammaticamente romanzabili, avendo operato con continuità assidua nel lavoro, negli studi, nell'amministrazione della cosa pubblica, come qualsiasi mortale di buona volontà, viene oggi considerato qual è un personaggio molto importante. Senza romanzo privato, è protagonista naturale e spontaneo d'autentica vita storica, perché quel poco di retorica che concesse a simiglianza dei coevi non fu essenziale per la sua personalità. Infatti gli si possono strappare dai due trattati le due dediche (più che introduzioni esse sono prediche da pronunciare sul pulpito in onore di Colui che terrebbe la mano degli architetti nel fare architettura e della Madonna, la quale sarebbe degli edifici sacri un archetipo avendo portato in grembo come tabernacolo il Dio incarnato)

---

(1) A. Cavallari Murat, *Attualità ed inattualità di Benedetto Alfieri a duecent'anni dalla morte*, « Bollettino S.P.A.B.A. », Torino 1968-69.

senza che ne soffrano concettualmente nella parte sostanziale, così come l'asportazione della parrucca non lascerebbe tracce sottocutanee.

Sembra pertanto sincero quando afferma d'avere fatto per altruismo tutto quel lavoro di scrivere due libri (figg. 1 e 2) e di accingersi a scriverne un altro per includervi nozioni di materie giuridiche e di promuovere quell'antologia di cui dicevo prima. Forse ha diritto di dire d'avere lavorato in « vantaggio degli Studiosi » e della « Gioventù » (p. XI).

« L'aver io sperimentato quanto difficil cosa riesca ad un Principiante, terminato che ha gli studi necessari, il darsi ragione delle fredde nozioni della trattatistica, mi ha spinto nell'intento di « dare ad un tale ammasso quell'assortimento, che per me puossi maggiore » perché gli parlino « alla fantasia idee e pensieri al di lui proposito confacenti ».

È una profonda vocazione pedagogica. « Ne crederei già d'ingannare me stesso al persuadermi, che in ogni genere ho conserto; che v'abbia, chiunque vorrà di queste Produzioni far uso, a trovar cosa valevole a svegliargli la fantasia; così che sia per riuscire a lui facile nelle occasioni, che presentar se gli possono, all'escogitazione eccitarsi di nuove leggiadre idee, e di concetti all'esigenza adattabili dell'occorrente bisogno ».

Alla gioventù studiosa, alla quale con paterno affetto egli, scapolo, guarda con dedizione, dedica la propria faticosa esperienza. Più che una lezione, è una utile confessione di successi e di insuccessi, una esposizione stimolante di affanni e di smarrimenti che non esita a lasciare trasparire per giustificare la decisa missione. È la mia personale ignoranza scientifica, sembra dire Vittone, che mi rende difficile concentrare buon materiale utilizzabile proficuamente. « Onde ne avviene, che non trovandosene per lo più, chi scrive, bastantemente provvisto, non può che imperfette fuori dar le sue produzioni, la quale per quanto attorno agli scritti loro s'aggiri, raro è che appieno vi trovi, ed in legittima forma razionata ciò, ch'ella vi si fa per istruirsi, a cercare; sventura, che a lei poi è cagione d'andar, come a' più accade, operando a tentone, e di metter in tale modo a rischio, in un colla spesa dell'Opera, la propria sua riputazione ».

Vittone sa che la nostra mente assorbe solo ciò di cui è incuriosita e sta cercando. È convinto che è inutile fare assorbire nozioni non sensibilizzate da una critica. Infine riconosce che è bene lasciare correre la fantasia dei discenti in liberi itinerari d'antologie affrontabili nei dettagli senza necessità di progressività scientifica. Ciò

si attaglia a chi ha la sua personale conformazione psicologica ch'è quella dell'artista, dell'artigiano, dell'uomo d'azione.

Anche l'esperienza dei nostri giorni ci ammaestra che gli studenti d'architettura e gli studenti di ingegneria e di scienze fisico-chimiche sono individui tipici molto distanti nei gusti e nelle possibilità intellettuali.

Per i primi occorrono libri tutti figure e per i secondi libri tutti testo.

La trattatistica vitruviana delle epoche rinascimentale, barocca e neoclassica ebbe una sua parabola: agli inizi serviva ad architetti ed a ingegneri, perché esisteva un equilibrio tra illustrazioni grafiche e testo [fanno eccezione i primi tempi quando l'Alberti (1) sosteneva che i libri d'architettura dovessero essere senza figure, perché le figure doveva farle nascere produttivamente nella mente il lettore del testo]; alla fine furono ricchissimamente illustrate ed impoverite di testo non servirono più agli ingegneri (lo stesso Vittone contribuì a questa involuzione). Questi stimolarono un altro tipo di letteratura scientifica, che non fu più trattatistica vitruviana in corrispondenza del tramonto dell'illuminismo; bensì costituisce saggistica di scienze naturali ed esatte che sfocerà in un altro tipo di trattatistica.

Vittone non fu uno scienziato; nonostante che la intera sua produzione artistica costituisca sotto diversi aspetti una continua ricerca d'idee formali sistematicamente classificabili e sistemabili in un piano di didattica esemplarità. Vittone fu un genio dell'arte; eppertanto ci interessa per la catena delle confessioni saltuarie della propria attività professionale ma comunque organizzabile in pensiero organico.

2° *Finalità e relatività dei protocolli modulari vitruviani.*

Un concetto generale assumibile dalla storiografia architettonica chiarirà subito, con valore introduttivo e metodologico, quanto Vittone sentisse l'esigenza dell'aggiornamento scientifico nelle implicazioni tecniche della sua arte e quanto egli fosse negato a tale illuministica struttura mentale. Ciò è deducibile dai suoi trattati nonostante il superamento da lui operato nei concreti capolavori costruttivi citati nei trattati stessi di enormi difficoltà

---

(1) A. Cavallari Murat, *Alcuni contributi di Simone Stratico al De Re Aedificatoria dell'Alberti*, « Atti e Rassegna Tecnica della Soc. Ing. e Arch. », Torino, ottobre 1966.

di primo spunto e nonostante le realizzazioni avventurose in tematiche di grande portata, ovviamente quale magisterio operativo per il quale necessita un rigoroso metodo di lavoro di natura illuministica.

Nei trattati affronta problemi di « modulazione » pervenendo a risultati i quali sono quasi contraddittori nel rigor dei termini scientifici ed invece sono pressoché collimanti nell'accezione d'una concretezza estetica.

Nel tema della conformazione mediante « modulo » sono le sue personali proposte di « graticola » (figg. 3, 4, 5) e le sue altrettanto personali proposte d'un sistema canonico per gli « ordini » vitruviani (figg. 6, 7, 8). La prima, in servizio della distribuzione ordinata di spazi abitativi e della collocazione coordinata dei maschi murari e delle aperture di finestre e varchi. La seconda, in servizio d'una struttura della conformazione di base della ornamentazione superficiale e delle proporzionalità degli elementi compositivi.

Dunque Vittone propone due direttive per realizzare la modularità formativa, due vie valevoli per le tre categorie della bellezza architettonica vitruviana; e cioè: 1) per la funzionalità o comodità distributiva (*commodus*); 2) per la sodezza o sussistenza delle membrature portanti soggette « ad effetti equilibrici » ovverossia statici (*firmitas*); 3) per la venustà, ch'è significazione allegorica e proporzionalità ornamentale (*venustas*). Non una parola dice in relazione alla necessaria coordinazione delle due modularità; eppure, noi sappiamo ch'egli fu abilissimo in tale coordinamento di conformazioni di filigrana o di spunto per le sue architetture.

Un criterio storiografico attuale si compiace di fare nascere l'epoca che va dal Quattrocento all'Ottocento come un recupero dall'archeologia e dalla filosofia latina di schemi geometrici ed ornamentali semplificati, normalizzati ed unificati; e ciò allo scopo di comporre l'architettura in maniera additiva, per cui la composizione sia facilmente somma di parti elementari di base razionale.

L'Umanesimo, con le sue accezioni temporali di Rinascimento, di Barocco e di Neoclassicismo, secondo quel dubbio criterio avrebbe riconquistato mediante quella modulazione analitica e combinatoria il significato di civiltà razionalistica perduta nell'Evo di Mezzo. La meccanicità dell'addizione organica dell'architettura starebbe quindi a base del metodo razionale della scienza moderna ed illuminista, dopo Galileo e dopo Cartesio, scordando che anche il modo compositivo gotico e romanico agiva per via di aggregazioni modulari razionali.

In verità l'Umanesimo latino affiancò nell'Umanesimo nordico uno spirito di razionalità recuperante le conquiste del pensiero della più remota antichità, mentre quest'ultima ha ringiovanito con le conquiste tecnologiche medioevali il sangue della cultura scientifica europea sino al prodotto di sintesi culturale odierno (1). Nel grande alveo della trattatistica vitruviana confluiscono tali prodotti dell'intelligenza umana faticosamente liberando l'animo della scienza e dell'arte dal pregiudizio e dal casuale e dalla magia. Ed è perciò che si può ben dire che dal cespo vigoroso di pensatori vitruviani nasce il ceppo della natura logica della scienza illuminista.

Orbene, quel tentativo di graticciato modulare introdotto nelle « Istruzioni elementari » del 1760 con veloce accenno e nelle « Istruzioni diverse » del 1766 con approfondimenti ed esemplificazioni, vuole essere un modesto contributo ad una esercitazione dell'intelligenza; di una intelligenza che sia agevolata da meccanismi mentali semplificanti, normalizzanti e unificanti.

In breve, Vittone suggerisce all'allievo architetto di preparare l'invenzione di una pianta di fabbricato, foggiandosi di volta in volta il modulo in base ad una personale esperienza ed a una rapida anticipazione intuitiva del disegno planimetrico generale: « si determinerà quanto ad un dipresso si vorrà, che abbiano di larghezza ... le Camere principali, che costituire debbono gli Appartamenti, avuto riguardo alla qualità del Fabbricato ed al carattere di chi vi ha ad abitare, come anche alla disposizione del sito, ne' cui termini si ha ella a produrre » (p. 68 delle I. D.).

« Determinata tale larghezza, se ne prenderà il quarto, ed il quinto, ovver piuttosto il sesto, secondo che meglio parerà al giudicio dell'architetto » (2).

---

(1) A. Cavallari Murat, *La venustà bramantesca tra razionalismi gotici e vitruviani*, « Atti delle celebrazioni bramantesche del 1970 » (in corso di stampa).

(2) Un metodo di quadrettatura era usato da epoche immemorabili non per progettare bensì per ingrandire disegni. Il Laconte nel suo dizionario lo chiamava « craticulare ».

Il metodo della quadrettatura è spiegato con meticolosa cura nel « Supplimento III » delle *I. D.* alle pp. 68 e ss. ed appoggiato ad esemplificazioni ad edilizia sacra e civile nelle tavole 84, 85, 86 87 delle *I. E.* e 84 delle *I. D.* dove si rappresenta il progetto vittoniano, mai preso in considerazione dai Savoia e dall'Arcivescovado, per il Duomo di Torino.

Per verificare le ripartizioni iniziate a descrivere nel testo, il Vittone prosegue a dire a p. 69: « ... indi dedotto dagli estremi di detta linea di Facciata quanto importerà quello, che esser vi potrà da assegnare all'eccesso della grossezza delle muraglie di testa sovra la metà di quelle delle tramezze, come anche pure

Riportate le tacche dei moduli decisi sulla traccia del piano di facciata, comincerà a combinare la pianta facendo in modo che, « procedendo l'Architetto secondo l'idea, che esso Edificio si anderà in mente formando », i muri maestri e di tramezzo si collochino a cavallo delle rette di graticola e le finestre e porte in mezzo ai quadrettini di maglia a seconda della posizione chiesta nei vani di residenza e di servizio. I quali ultimi sono graduati dimensionalmente secondo una classifica d'uso che l'autore propone (1). L'utilità pratica si rivela anche notevole allorché gli elementi costruttivi non offrono continuità di appiombi da un piano all'altro, come dimostra lo stesso Vittone nella tavola XII (fig. 9) dove i maschi murari dei piani inferiori vengono punteggiati per sottolineare l'interruzione al piano disegnato onde consentire lo spostamento laterale d'una cerniera distributiva delle vie di comunicazione interna nel palazzo progettando.

È dunque un metodo modulare che s'usa specialmente anche oggi nelle costruzioni meccaniche allo scopo di mettere insieme un concetto conformativo globale nel quale stiano grosso modo le parti costituenti con le loro concettuali esigenze. È un accorgimento comodo in quei processi ideativi che la moderna estetica e la filosofia della scienza potrebbero definire « autoformativi », perché l'artefice va cercando per tentativi una forma ch'è già virtualmente pilotante; giacché la logica vuole che ad essa si pervenga a conclusione dell'iter gestativo. Si cammina in una azione continua di proponimenti e di selezioni degli spunti. Lo spunto (ed anche la graticola è un insieme di spunti ubicazionali) è il

---

al sito, che a lasciare si abbia verso il vicino oltra esse muraglie di testa, si dividerà il residuo di detta linea di fronte egualmente in tante parti, che ciascuna di esse venga a pareggiare il detto quarto, quinto, ovvero sesto; avvertendo però, che il numero stesso di dette parti sia divisibile, per la metà di quelle che determina le parti, nelle quali si sarà divisa la larghezza delle Camere principali suddette; vale a dire per 2, se divisa ella sarà in quattro suddette; per 2½, se in parti cinque; ovvero 3, se in parti sei si sarà quella ripartita: così, ove per esempio si fosse la larghezza delle Camere principali divisa in parti sei di due Piedi liprandi circa cadauna, e la linea di Facciata, fatte le opportune deduzioni, rinvenuta si fosse Trab. 8.4.6, cioè Piedi 52.6, dividendogli per 2, ch'è il numero de' Piedi costituenti la larghezza delle Camere principali, divisa in parti sei di due Piedi ».

(1) Sale 8, 10, 12 quadri eccezionalmente, usa 6, 7½, 4 quadri comunemente; camere principali 4, 5, 6 quadri; camere minori e gabinetti 2, 2½, 3. Circa il che però aver converrà anche riguardo alla distribuzione delle finestre: ogni due quadretti una finestra d'una camera con quattro quadri, ogni due e mezzo una finestra di una camera con cinque quadri, ogni tre una finestra d'una camera con sei quadretti.

pernio d'una solo apparentemente inconciliabile situazione per cui l'opera si fa da sé mentre l'artista la crea; l'opera sarà formata, tuttavia l'opera è già in sé formante (1).

Come nella natura organica nel crescere c'è già il disegno finale, ma finché non è cresciuto non c'è prodotto configurato, così in ambito artistico l'artista va scegliendo nel caos delle soluzioni possibili quell'unica soluzione, la quale poi, a posteriori, si constaterà essere l'inevitabile. Ma la scelta, la liberazione dall'arbitrio caotico, con atto non di casualità bensì di libertà di scelta, sembra quasi diretta dall'esterno; e non lo è.

Non è dunque solo un modo di comportarsi nelle risoluzioni, bensì un modo di comportarsi secondo un disegno; non una semplice isolata bussola, bensì un timone con bussola.

Ciò è molto moderno. In certo qual senso è nella prospettiva operativa degli uomini dell'illuminismo, se la gran forza riconosciuta all'illuminismo non fu solo nelle idee scientifiche e nella sintesi filosofica enciclopedista, ad ambedue delle quali Vittone è stato pressoché estraneo, ma nell'innovazione comunicativa e unificatrice d'un modo d'agire e di progettare, anche oltre il Settecento sino alla rivoluzione razionalista novecentesca; quando cioè Le Corbusier sosterrà essere necessario: « classer, typifier, fixer la cellule et ses éléments », giacché « économie, efficacité, architecture » sono un fenomeno unico, « toujours, lorsque le problème est clair ».

Come ho già detto, Vittone non pose in relazione tale prima metodologia del progetto con la seconda, quella canonica degli ordini classici. Poteva l'accostamento ed il riconoscimento della consanguineità concettuale apparire dissacrazione di quell'artificio ch'era tecnica organizzata entro una presunta rappresentazione del Creato, cioè nell'ambito di un concetto di arte conforme al divino messo in circolazione dai teologi e dai loro architetti rinascimentali e post-tridentini.

Forse all'autore delle « Istruzioni » poteva apparire che il tessuto modulare che si andava ad aprire con le proposte neutre e personali « graticole » fosse un tessuto aperto e più ricco di

---

(1) J. Denvey, *Art as experience*, New York 1934; B. Laffaille, *Abhandlungen*, « Internat. Fereinigung für Brückenbaue und Hochbau », Zürich 1935; L. Pareyson, *Formazione dell'opera d'arte*, Ediz. Filosofia, Torino 1952; Id., *La mia prospettiva estetica*, Morcelliana, Padova 1953; A. Cavallari Murat, *La critica d'arte e le arti applicate*, « Atti e Rassegna Tecnica Soc. Ing. e Arch. », Torino, dicembre 1956.

frutti per l'immaginazione artistica. L'accurata descrizione del procedimento l'inserisce solo nel secondo trattato, nel quale peraltro è la maggiore messe di proposte nuove ma convinte di libertà barocca e rococò dai modelli canonici; ché invero nel primo trattato le figure sono stereotipe e antiquate, desunte da trattatisti cinquecenteschi.

Non si sa davvero come avesse potuto un apprendista ignaro della operante realtà del gusto scegliere una modulazione canonica, la quale non solo risolvesse gli infiniti problemi di tecnica corrente ma anche si facesse accettare nelle preferenze formali d'un pubblico modernamente europeo qual era la clientela degli architetti nella Torino settecentesca. Il mordente sociale dell'architettura vittoniana sta nell'anticlassicismo, ovvero nella disinvolta manipolazione delle proporzioni canoniche del classicismo; per cui uno storico ha potuto oggi dire che « le proporzioni non lo preoccupano », perché il suo tessuto sembra prevalentemente funzional-tecnologico. « Il suo modellato architettonico, ricavato nella massa plastica dell'edificio, è elastico: per situare la fabbrica nel suo spazio ambientale basta tirarla per largo e per lungo, senza cambiare nulla » (1).

Siffatto modo di « adattare » con plasmabilità « alle circostanze e di ri-inventare ogni volta un'architettura di repertorio », sarebbe il segreto di Vittone in quanto cognizione intuitiva della dimensione « dello spazio non più definito in una sua struttura universale, ma materialmente occupato dall'edificio ».

Forse tutta la « querelle » famosa sta in questa rivendicazione degli smaliziati barocchi, contro gli scientifici archeologici neoclassici, del diritto dell'arte di ri-inventare continuamente un'architettura di repertorio. Vittone ce lo dimostra.

Ce lo dimostra nei capitoli sugli ordini canonici ch'egli però intende ridurre ad un suo proprio sistema.

Il reticolo degli assi di colonne e pilastri di architravi e di archi è un graticciato modulare nel piano verticale e se a quel reticolo si aggiungono gli architravi e le volte in piani orizzontali, esso diventa graticciato modulare nello spazio; naturalmente se di tale graticciato modulare viene presa in considerazione la sola conformazione geometrica. Tale organizzazione reticolare spaziale è un primo avvio a stabilire la geometria elementare latente d'una struttura spaziale astratta, cioè non figurale; e financo può spin-

---

(1) C. A. Argan, *Bernardo Vittone*, in « Messaggero », Roma 22.1.1964.

gersi oltre a fornire l'occulta schematizzazione matematica d'una struttura sintetica figurativa.

Il sistema degli ordini vitruviani proposto da Vittone (figg. 6, 7, 8) perviene a tali livelli di complessità artistica, come dirò più avanti. Qui mi limito a mostrare la duttilità del servizio che offre anche nei primi livelli dell'elaborazione mentale cui viene assoggettato dal progettista d'architettura, cioè in quei livelli gestativi nei quali costituisce pretesto, innesco o spunto per l'immaginazione (1).

Allo scopo è sufficiente l'esame delle variazioni e coordinazioni modulari nella sovrapposizione degli ordini, l'accortezza del rinvio allo studio delle « differenti maniere » degli architetti operanti ed alla « norma d'ordinare le sue idee adeguatamente alle distanze » ed al « chiaro-scuro », che col rilievo valorizzi un piacevole effetto sensorio, giudice d'appello supremo (a proposito « dell'armonico concerto nell'occhio dei riguardanti rapporti »).

Il sistema vittoniano, pluripiano, vuole essere « un nuovo » sistema modulare, e quantunque venga denunciato come « in tutto assoluto sistema », è tuttavia passibile di quei ritocchi ottici affinché l'apparenza sia d'una realtà assoluta e non già d'una realtà assoluta in se stessa: Più soggettivo è il sistema pluripiano, cioè quello che permette di sovrapporre l'una sull'altra più costruzioni monopiane a formare caseggiati alti (figg. 10, 11). Viene esaminato nell'Osservazione 1 a p. 388 delle « Istruzioni elementari ». Perciò fa nascere il sospetto che non rappresenti il pensiero della maturità dell'autore, bensì quello in evoluzione degli anni romani o immediatamente successivi.

Comunque sia « due principali sono le cose, nella cui determinazione tutta richiedersi l'attenzione dell'Architetto, affine di bene, e regolarmente disporre le colonne, che nella costituzione delle facciate a più ordini venir debbono le une su le altre elevate, e sono queste, cioè la loro degradazione, ed il modo, o stato, in cui hanno a restar impiegate nel loro ordine, cioè isolate, ovvero incassate nel muro ».

Si debbono pertanto « gli uni agli altri succedere in modo, che gli più sodi, e forti a trovare si vengano al disotto, e gli più delicati al di sopra: che però sotto il Composito dovrà collocarsi il Corinthio, sotto il Corinthio il Jonico, sotto il Jonico il Dorico,

---

(1) È la sua personale teoria dell'« accomodamento agli accidenti del caso »; ovvero dell'adattamento della modularità entro le tolleranze razionalmente lecite (*I. E.*, p. 274).

e sotto il Dorico il Toscano ». C'è dunque una ragione di statica apparente che costringe a modificare le proporzioni, anche se auree per l'occhio; perché anche l'intelletto esige di dare il proprio consenso in base agli « effetti equilibrici ». S'anticipa, attribuendone la prima responsabilità allo stesso romano Vitruvio, la teoria schopenhaueriana che farebbe dell'architettura la visibile rappresentazione della lotta tra pesi e sostegni (1).

« Che si abbiano a degradar Colonne, che debbono in differenti piani le une alle altre succedere, ne apporta Vitruvio al lib. 5. cap. 1. la ragione, con dire esser di dovere che ciò, che ha da servir di sostegno, sia più forte di quello, che ha da venir sostenuto, come altresì che s'imiti la natura degli alberi, la cui grossezza vedesi andar dalla radice all'insù continuamente decrescendo; onde nel Cap. sesto ed al 7 del 1, siccome pure al 5 del sesto prescrive di far le Colonne superiori d'un quarto minori in altezza delle loro prossimamente inferiori ».

Tuttavia Vittone preferisce suggerire la degradazione proposta da Scamozzi (al Cap. II del lib. 6) « giudicando sconvenevole la diminuzione prescritta da Vitruvio », e cioè fare « che il piede delle superiori corrisponda in grandezza alla sommità delle loro prossimamente inferiori ». Ci assicura che la cosa funziona: « questa regola ho io per esperienza in più luoghi conosciuto riuscire assai bene ». Ci avverte comunque che Scamozzi stesso ed il suo maestro Palladio hanno violato tale legge nella pratica. Ci elenca altri modi correttivi usati per le colonne incassate nel muro dagli architetti del Colosseo, del Teatro di Marcello, nell'Anfiteatro di Verona e da Vignola, da Palladio, da Berrettini da Cortona, da Michelangelo e da Borromini.

Saggiamente, insistendo sul primo consiglio di seguire quella disposizione che natura fa negli alberi (« per la naturale sua piramidal decrescenza » o, come diremmo noi, perché la pila di colonne segua l'andamento del solido di egual resistenza studiato nella scienza delle costruzioni), consiglia di porsi dei limiti massimi e minimi nel caso di ritocchi imposti dal confronto con edifici vicini. La motivazione è degna dello spirito sperimentale del secolo dei lumi: « perché le cose, che riconoscon la Natura per Madre, hanno per l'ordinario i suoi estremi, ai quali è vizio fuor de' casi estremi l'accostarsi ». È una motivazione che si rifà però sempre all'ana-

---

(1) A. Cavallari Murat, *La teoria della pura visibilità e l'architettura*, « Atti e Rassegna Tecnica Soc. Ing. e Arch. », Torino, febbraio 1957; ed anche più esplicitamente in *La struttura portante come architettura*, stessa rivista, agosto 1954.

logia con solidi equamente resistenti: motivazione statica. Gioca la *firmitas* apparente vitruviana.

Invece esistono eccezioni, quando gioca il *commodus* vitruviano; e, avverte, questo dice Serlio, che nei « Palazzi, nei quali la parte più decorosa, o sia Pian nobile è quello, che primo succede al Piano di Terra, di ragione sarà in tal caso far l'ordine di questo in altezza piuttosto minore, che maggiore del secondo. E perché allora forse troppo difficile riuscirebbe il potervi ben proporzionare un ordine a colonne, o Lasene, perciò disporre vi si potrà un Rustico semplice in forma di sottobasamento, oppur un forte Attico formato con pilastri bassi e massicci, quali sono quelli, che l'Abbate Juvarra dispose nella facciata del magnifico Palazzo di Madama Reale in Torino ». Ciò significa in termini moderni giustificare l'individualità architettonica delle facciate ad ordine gigante che sacrifica gli altri piani con i relativi ordini e corredi di colonne.

Ma, tornando al problema della sovrapposizione degli ordini in accezione generale, Vittone fa notare una sempre implicita difficoltà: le colonne degli ordini sovrapposti sono nell'epoca moderna dotate di piedistalli, la concettuale continuità viene ad essere messa in dubbio per la presenza delle modanature fortemente sporgenti ad ogni zoccolo; l'occhio ne soffre perché può sembrare che « a deviar si venga da quella cotanto decantata massima d'Architettura, che nulla deve poggiare sul falso ». Si deve pertanto annotare che psicologicamente nasce un conflitto tra una continuità della degradazione di grossezza dei fusti delle colonne, parti essenziali nella logica compositiva, e l'eccezione fatta per la grossezza dei corpi degli zoccoli, considerati come accessori anche se molto evidenti.

Vittone si stizzisce della pignoleria, che per lui non conta; non essendo spirito da rigorista. Sentiamolo, perché ci serve a conoscerne meglio il carattere d'antirigorista: « Per il che di dover stimo il soggiungere aversi questa massima non altrimenti, che le altre ad intendere in termini discreti, e legittimi, vale a dire, in quel senso, in cui esse sono all'oggetto Architettonico con maggior vantaggio adattabili, sendo le massime, le regole e le leggi nell'Arti tutte siffatte non già per l'esterminio, ma per lo stabilimento, e progresso di esse » ... « converrà dire, che la legge Architettonica del non dover cosa alcuna poggiare sul falso debba soltanto militare per i corpi, o membri principali, non già per i loro accessori, quali sono, rispetto alle colonne gli sporti delle loro Basi, e Piedestalli » ... « infatti altro esse non sono, che puro ornamento, il quale nulla ha, che fare coll'essenziale sodezza dell'Edificio ».

È una risposta di natura sillogistica e giuridica; uno scienziato non avrebbe formulato così la difesa dell'essenziale solidità delle colonne sovrapposte: avrebbe cercata la risposta nella fisica oppure, meglio, nell'apparenza accettabile d'una realtà meccanica accettabile intuitivamente, ma da cogliere solo con l'occhio che accetta o scarta.

Ma queste sono quisquilie e distraggono dal grosso problema architettonico della sovrapposizione degli ordini e del salvataggio da operare nelle apparenti robustezze e disponibilità funzionali degli immobili, pure nel rispetto di proporzioni generali e particolari belle per l'occhio. Era anzi una tematica di moda tanto per i barocchi quanto per i neoclassici nelle loro diatribe. E conteneva un fondo dialettico di prima qualità: sacrificare o non sacrificare il concetto che l'architettura è specchio di una trascendente realtà eterna immutabile, e perciò « astorica » secondo il neologismo della critica ideologica attuale: accettare o non accettare il complementare concetto che l'architettura è una immagine purificata dell'umanità che la fa in azione collettiva od individuale; cioè che l'architettura è immagine d'una esistenziale realtà, cangiante, e perciò storicamente aperta al farsi della forma d'arte e delle immagini prodotte dall'uomo.

Per un barocco un cristallo mineralogico oppure un solido matematico di Luca Pacioli può essere bello o brutto a seconda delle sue reazioni sull'uomo; per un neoclassico è sempre bello perché in relazione con la imperturbabile armonia della razionale meccanica del cosmo.

A metà del Settecento ci si accorge che non ha senso dire brutti i mostri e le chimere artisticamente espresse e belle le anatomie antropomorfe altrettanto esteticamente elaborate: bella dimostrazione ne diedero i « Dialoghi sull'Architettura » di Ermenegildo Pini, come ho additato in un'indagine sulla trattatistica padana. Tuttavia nel secolo dell'Illuminismo si ama anche proporre un metodo pratico, oggettivo, non artistico ma buon conduttore dell'intuizione formale, per dare proporzioni generali accettabili ad un monumento edilizio: quello di costruire virtualmente e provvisoriamente lo spazio con le regole canoniche degli ordini competenti al prisma globale dell'edificio, sia esso monopiano o multipiano, avvalendosi cioè d'una indiscussa norma d'aggregazione modulare e normalizzata. Anche se successivamente verrà spogliato della epidermica ornamentazione ad archi, colonne ed architravi (come per esempio i grandi caseggiati rurali) sarà bello nel suo volume d'insieme come un cristallo, perché di quella specie

di cristallo mirabile avrà l'ultima sostanziale fattezza di archetipi belli. Ciò si trova bene descritto da Simone Stratico, un notevole teorico della critica architettonica che stenta, come il Pini, ad entrare nelle storie scolastiche. Fu autore d'una preziosa raccolta di « Saggi dei principi dai quali dipende il giudizio delle opere d'Architettura », scritto nell'epoca napoleonica ma riassumente una somma di esercitazioni vitruviane svolte nella seconda metà del Settecento (1).

Dello stesso parere era il Preti, architetto sostanzialmente barocco ma teoricamente situabile nell'ambito purista e neoclassicista del Milizia e dell'Algarotti: « chi esercita (l'Architettura) osservi le regole, e sfugga i raffinamenti. Insomma il magnifico va congiunto con la semplicità, la quale è tanto più difficile, quanto che vi si giunge dopo aver calcato le vie più composte; avendo gli uomini il difetto che immaginandosi molto difficile da ottenere una cosa, anziché nella semplicità ne vanno in traccia nella massima composizione. Avviene ciò a' giovani singolarmente, ai quali manca la lunga esperienza, che spiana innumerevoli difficoltà, ed insegna a conciliare la semplicità con la convenienza dell'edificazione ».

Non è certo ciò che propagandava il barocco e rococò architetto Vittone, nient'affatto convinto dell'esigenza di ricondurre teoricamente il molteplice all'unità e neppure condividente l'opinione teorica neoclassicistica che per composizioni isolate basti applicarvi la proporzionalità che le compete e che « bisogni replicare quant'è possibile in ciascuna composizione le ragioni medesime, e le medesime divisioni, ossia osservarsi la massima uniformità di proporzione » (2).

L'ideale estetico di Vittone è la categoria stilistica che Wölfflin s'industriò a definire come bellezza barocca, nella quale le « parti sono prese da altre tonalità che non la totale, perché accordate secondo una scala differente di proporzioni: il fascino artistico

(1) A. Cavallari Murat, *Fantasticheria architettonica dei piemontesi nel Sei e Settecento*, « Conferenze dell'Associazione Culturale Italiana », Torino 1959-61, fascicolo III; e poi in due sedi insolite ma adatte a generalizzazioni concettuali: « *Quesiti estetici posti dall'unificazione nell'architettura metallica* » e « *Pretesti razionali e di gusto nella forma dei ponti* », in « Costruzioni Metalliche », Milano, anni 1960 e 1961. Sullo spunto del Pini enunciai la legge del minimo di regolarità nel rococò e la legge del massimo nel neoclassicismo come teoremi di reciprocità. Per il pensiero di Stratico, cfr.: nota 1, p. 462. Per quello del Preti, cfr. più avanti la nota 2, p. 509.

(2) Barca, *Il Bello di Proporzione in Architettura*, 1806. Era convinto che la proporzionalità debba essere resa congruente nel complesso e nel dettaglio: perciò ritoccò tutte le modanature dei vari ordini.

consistendo nella soluzione delle dissonanze dalle quali si sviluppa un'armonia di proporzioni pure ». « Il barocco osa produrre delle proporzioni impure e rendere dissonante l'armonia della forma » (1).

Di quello stesso parere, ma con maggiore coscienza filosofica sarà anche il Diedo (2), quando contro le congruenze di proporzionalità del Barca, predette, sostiene doversi esaltare « l'uniformità; e la coerenza », poiché « questa applicata indistintamente ad ogni oggetto dirolla la maggiore violazione del tanto raccomandato decoro ». La difesa dell'idea sta nella riabilitazione moderna del concetto di funzione, del *commodus* vitruviano: « Non sono forse le parti di una fabbrica di uso e di uffizio tra sé diverse? » ... perciò « i canoni del buon gusto ricevono varie modificazioni dai casi né una legge sola è bastante a determinarli. Ciò nasce perché non si consulta il carattere dell'edificio ».

Vittone consultava molto il carattere dell'edificio e ne darà l'esempio nella parte migliore delle sue opere, ch'è una antologia di confessioni teorico-pratiche, di spunti e di realizzazioni tipologicamente entusiasmanti.

È utile allo storico della « querelle des anciens et des modernes » consultare quel suo procedimento didattico di aiutare a metter su due gabbie reticolari, una in funzione delle proporzioni e delle alterazioni tradizionali degli ordini e l'altra in funzione della distribuzione delle camere e dei servizi d'alloggio, e poi di lanciare l'apprendista architetto a nuotare da solo nel grande mare della realtà esistenziale. Ed è altrettanto utile raffrontarlo con il parallelo filone della stessa grande corrente vitruviana ed illuminista, la quale s'indaffarava classicisticamente a perfezionare ed a purificare quelle ingabbiature di comodo operativo che sono i graticciati modulari degli edifici multipiani, rendendoli estremamente rigidi ed indeformabili; dimostrando anche che quei reticoli

---

(1) WOELFFLIN, *Rinascimento e Barocco*, Monaco 1888 (trad. L. Filippi, Vallecchi, Firenze 1928).

Il termine di « dissonanza » ricorre già nel Settecento impugnato come arma dell'estetica neoclassicistica contro il gusto rococò: « Bizara cima di Altare proposta dal P. Pozzi dissonante nelle sue parti » è detto nella requisitoria del Visentini, cfr.: nota 1, p. 548.

(2) DIEDO, *Della Convenienza nei Discorsi* ..., 1814.

Io ho molto meditato sull'amore degli antichi per la regola ma anche sull'amore per l'eccezione alla regola. Ricordo in proposito il mio scritto che poi ha dato luogo ad applicazioni pratiche in sede di normativa tecnologica: « *Tipizzazioni e unificazioni nell'architettura lapidea antica* », Lezioni all'Università di Padova stampate nella rivista « Marmo Tecnica Architettura », Milano, giugno-agosto 1964.

non sono giammai additivi nel senso combinatorio ed oggettivo, bensì associabili in processo sintetico donante alla sintesi una dimensione diversa dalla dimensione della sommatoria.

Vedansi in proposito gli autori di saggi preparatori alla trattatistica vitruviana nell'intero arco dal Seicento all'Ottocento, e non solo nella zona romana, dove Vittone s'alimentò nell'epoca giovanile, bensì soprattutto nell'ambito bolognese e veneto, contraddistinti da due scuole matematiche importanti, quella riccatiana e quella poleniana (1). Un buon compendio si ha in un trattatello veneto dell'Ottocento nel quale si nota una comoda « tavola delle dimensioni in moduli dei membri principali e secondarii di ciascun ordine distinto in tre gradazioni, cioè inferiore, medio e superiore, per comodità di quelli che devono farne uso negli edifizii composti di più piani » (fig. 12).

Dall'esame della situazione culturale settecentesca allora apparirà chiaro che il relativismo delle vittoniane proposte, modulari ed in larga accezione classicheggianti, sebbene congeniali con lo spirito vitale del barocco e del rococò, debbono definirsi razionaliste; nell'accezione quindi di « accomodamenti agli accidenti del caso », com'egli diceva, ma sempre nell'intenzione di simulare la razionalità degli ordini canonici.

Dico razionaliste perché in generale si può affermare che l'artista, bramoso di sembrare consequenziario con i processi ideativi e con le verifiche logiche, simula la razionalità; e non mai la effettua come azione realmente razionale nella pretesa che l'azione pratica sia l'azione artistica. Qui si tratta d'una razionalità convenzionale, sillogistica, com'era nello spirito del cattolico razionalismo vitruviano, intendendo la razionalità come fedeltà ad un gioco convenzionale della logica, ad un gioco di esatta applicazione di quei soli concetti che si siano stabiliti validi quale realtà operante nell'architettura.

Valido si riteneva il sistema organizzativo di colonne, trabeazioni, archi, timpani, zoccoli, piedestalli recuperati, contro il

---

(1) A. Cavallari Murat, *Interpretazione dell'architettura barocca nel Veneto*, e *Indagini sulla teoria veneta nell'età neoclassica*, in « Bollettino del Centro Internazionale di Studi d'Architettura A. Palladio », voll. IV e V, anni 1962 e 1968, Vicenza; cfr. anche la bibliografia citata nel mio più completo *I teorici veneti dell'età neoclassica*, « Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti », Tomo CXXII, 1963-64, classe di scienze morali e lettere, Venezia 1964. Utile la lettura di A. Noale, *Ragionamento sopra gli ordini dell'Italiana Architettura*, Padova, Minerva, 1834, ov'è una interessante proposta tabulata degli ordini quando vengano sovrapposti l'uno all'altro (p. 92).

gotico, dall'antichità. Ebbene, ogni qualsivoglia regola applicativa non poteva fare a meno di quegli elementi di scrittura linguistica nella simulazione delle realtà, pertanto si potevano autorizzare adattamenti alle situazioni più varie e casuali solo come grammaticali declinazioni nella lingua pattuita. Non era lecito deformare i reticoli strutturali dello spazio architettonico come fossero reticelle elastiche contenitrici di materia qualsiasi ed irrispettose d'un disegno accettabile dalla cultura corrente. Quelle tolleranze dimensionali che la coordinazione modulare esigeva dovevano anche venire controllate nella logica compositiva vitruviana degli ordini, non deformando gli elementi principali che davano l'essenziale sostanza allusiva al discorso, bensì sopprimendo o variando gli elementi secondari e facoltativi ovviamente entro quei limiti di cui Vittone ci ha avvertito antecedentemente.

Lo stesso Vittone, che ne dà una via esemplificativa a proposito dei piedestalli: saranno loro, questi stilobati secondari e facoltativi, a costituire i dispositivi per la realizzazione della geometria di tolleranza. I piedestalli saranno non solo i più comodi ma anche i più leciti degli strumenti di aggiustaggio entro le dimensioni lecite delle variazioni di tolleranza.

« ... se v'ha cosa nell'Ordine, nella cui determinazione accomodarsi specialmente convenga agli accidenti del caso, egli è certamente a preferenza d'ogni altra l'altezza del Piedestallo: la qual licenza non deve tuttavia oltre certi limiti stendersi: onde non si farà mai il Piedestallo né più alto del terzo, né men alto del quarto della Colonna ». Così se c'è una regola per l'applicazione canonica dei piedestalli, « non ha però da prendersi in stretta ragione questa regola, che luogo in qualche parte non resti arbitrio dell'Architetto » (I. E. p. 274).

Ovviamente gli accidenti del caso ai quali occorre dare accomodamenti, per Vittone, sono infiniti; motivo per cui prima di qualsiasi decisione ornamentale e strutturale egli nota che « fa d'uopo di tutta l'attenzione nel constituire la pianta degli Edificj, nella disposizion della quale si dovrà sempre avere l'opportuno riflesso all'effetto, che son per fare le di lei parti in alzata ».

La nuova coscienza di arbitrarietà delle proporzioni architettoniche, anche di quelle canoniche e classiche era dunque maturata profondamente oltre la metà del Settecento, differenziata da quando era stata oggetto dei conati di riforma perraultiani e guariniani nel lasso di tempo che coincide col terzo del Seicento.

3º *Proiezioni autobiografiche nella prosa tecnologica post-galileiana.*

La prosa tecnica usata da Vittone scrittore è bene considerarla come proiezione autobiografica su un tessuto culturale connettivo, ch'è di tutti i trattatisti vitruviani.

Ho già mostrato che la letteratura architettonica dall'epoca rinascimentale a quella neoclassica è monotona, ripetendo concetti fatti ad uso scolastico come nei massimari più scuciti, e solo a tratti è geniale e personale, ravvivandosi per sporadiche confessioni d'esperienze o per professioni di fede ideale come negli epistolari degli uomini illustri.

Ora, con gli scritti di Vittone, si può seguire un processo individuale d'architetto che si nutre d'una ben compatta sostanza nozionistica accumulatasi con caratteri di civiltà scientifica ma lascia avvertire ben poca intima coerenza nell'accezione di scienza. Le nozioni vengono per lo più accettate passivamente e frammezzo tuttavia si nota qualche improvviso risveglio e qualche scucito tentativo di contestazione generalmente dispersa nel proverbiale deserto.

Vittone portò avanti adagio adagio durante tutta la vita (« fu interrottamente proseguita fra le continue occupazioni, e disturbi che ad un Architetto apporta l'esercizio di sua professione ») il suo rateale lavoro, al quale s'era incamminato a dedicarsi inconsapevolmente (« non so quasi dir come ») sin da giovane (« conceputa fu essa in gioventù fra i bollori d'un animo volenteroso di far profitto nell'Arte »). Curiosa è la notizia fornitaci dal Vesme (1) che nell'Archivio dell'Accademia di San Luca, ov'egli vinse il concorso clementino del 1732 e dove fu eletto accademico nel 1733, è registrato nel 1761 un omaggio dell'autore del volume delle *Istruzioni elementari*, mentre la registrazione del dono delle *Istruzioni diverse* compare solo nel 1770, cioè quattro anni dopo la licenza editoriale, però qualche mese prima della seduta del 16 dicembre nella quale venne annunziata la morte del maestro e accademico. Segno sarebbe ch'egli se n'era dimenticato oppure che presentiva prossima la fine avvenuta precisamente il 18 ottobre.

Quando ebbe luogo il primo giovanile concepimento fu in Roma, ove aveva propriamente il compito di annotare per studio

---

(1) *Schede Vesme*, « Società Piemontese d'Archeologia e Belle Arti », Torino 1963, p. 1099 del vol. III.

e perfezionamento? Fu poi a Torino quando rimuginava gli apprendimenti romani trovandoli tanto in contrasto con quanto nella professione si doveva e poteva fare per essere attuali? Durante l'ascoltazione di consigli dallo zio Gian Giacomo Plantery, che però egli raramente cita? Durante l'alunnato presso Juvarra, prima dell'andata a Roma od al ritorno per quei due o tre anni prima che quegli, da lui dichiarato « mio Maestro »; andasse in Ispagna? Durante l'alunnato presso Carlo Fontana, di cui però si sa poco? Oppure non sarà stato motivo d'avvio l'operazione redazionale prestata ai Padri Teatini durante la ripulitura e cucitura dei frammenti del testo guariniano negli anni precedenti il 1737?

Le tavole delle « Istruzioni elementari » sono decisamente scolastiche ed antiquate. Derivano dalla trattatistica cinquecentesca con scarsi apporti barocchi. Nessuna traccia del gusto rococò. Accetta le regole di Serlio e di Vignola (figg. 13, 14, 15) e tutt'alpiù di qualche modello borrominiano (fig. 16) e juvarriano (Palazzo Madama).

Le incisioni delle « Istruzioni elementari » che riportano figure del Vignola o modelli romani sono del Belmondo. Di questo è datata 1738 l'incisione del secondo progetto del Vittone per il palazzo reale di Torino (fig. 18). Mentre del Borra è l'incisione del primo progetto per detta reggia datato 1736 (fig. 17), quando morto Juvarra a Madrid, diversi architetti aspirarono alla successione e, tra i più quotati Vittone e Alfieri, vinse l'astigiano (1); il quale fu fregiato tuttavia col titolo d'architetto regio dopo prove effettivamente migliori di quelle fornite dal concorrente torinese.

Il testo scritto, rispetto alle proposte incise, è più vivo. Ma Vittone, sotto un certo aspetto neoborrominiano, neocortoniano e neoguariniano, mai si sbilancia a lodare Borromini e Guarini e solo qualche consenso concede a Pietro da Cortona (2) per quel suo gusto che ora viene riconosciuto anticipatore dello stile settecentesco.

Le stimolanti incisioni delle « Istruzioni diverse », invece, che com'ho detto sono in gran parte tratte dalla propria produzione architettonica dalla più remota (l'altare per il Santuario di Sant'Ignazio) alla più recente (figg. 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25) sono

---

(1) Cfr.: nota 1, p. 460.

(2) Interessanti contributi di idee sono emersi nelle celebrazioni centenarie a Cortona del 1969. Di Settecentesco si considerò un anticipo di neoclassicismo (De Angelis D'Ossat) ma anche un anticipo di modi sciolti e coloristici nell'accezione rococò (tale fu la mia tesi, la quale mirava a stabilire legami tra la Roma cortonesca ed il Piemonte postjuvarriano).

materia incandescente che pungola fortemente la curiosità dello storico. Le idee sono commentate dal testo in vivace eloquio. Nonostante l'allobrogo impaccio d'una grammatica e d'una sintassi d'accatto, quando c'è da dire chiaro un concetto, vien fuori anche una prosa d'arte, di quella prosa barocca che oggi si sta riabilitando (1), tanto che sia funzionalmente tecnica e quanto che esprima il gusto colorato e mosso dell'epoca.

Se le idee teoriche e la prima esperienza professionale di Vittone degli anni Trenta sono scolastiche ed impacciate, non altrettanto si può dire di quelle maturate negli anni Quaranta e Cinquanta del secolo. Perciò quell'aspirazione a vedere i suoi scritti come uno specchio autobiografico è giusta e dimostrabile; ed anzi è necessario integrare la lettura e l'esame delle incisioni con la visione diretta delle opere (come nel caso predetto del Santuario di Sant'Ignazio, fig. 26) ed analizzare i capolavori integrandoli reciprocamente con le confessioni intercalate nella trattatistica, perché solo così il nostro attuale giudizio critico sarà serio, rifacendosi appunto alla metodologia esigente che lo storico d'arte entri davvero nella cultura, nel gusto e nelle immagini formate mediante la sistematica conoscenza dei rapporti tra causa ed effetto; spogliandosi di quegli atteggiamenti superficiali ricercanti quelle sole argomentazioni che varrebbero come presunte prove di tesi ideologiche e di moda.

4° *« Effetti equilibrici » per la « fermezza », conformazione intrinseca aggiornata.*

L'argomento della vitruviana *firmitas* occupa non piccolo spazio nella trattazione scritta di Vittone, tuttavia la sua concezione operante in tema di statica costruttiva, quale la si desume dai capolavori concreti, è di gran lunga più ricca per valore didattico, nei riguardi dei discepoli, e per significato storico, nei riguardi della teoria applicativa.

È un argomento che va visto su due distinti solchi d'indagine, perché l'autore stesso ce ne dà l'avvio: il solco della sodezza « reale » ed il solco della sodezza « apparente ».

Egli ci avverte che per « sodezza » si ha da intendere una essenziale prerogativa della bellezza come « forma intrinseca », (conformazione fisica) da differenziarsi perciò dalla « leggiadria », ch'è per lui « forma estrinseca » (forma estetica). Usa talora il

(1) G. Getto, *Barocco in prosa ed in poesia*, Milano, Rizzoli, 1969.

vocabolo « sodezza », talora quello di « fermezza » ed è ben chiaro che intende la stabilità delle strutture edilizie, in quanto queste debbono soddisfare agli « effetti equilibrici » dei carichi permanenti ed accidentali e dei pesi propri delle membrature stesse.

Galileo non era passato invano. Tuttavia la messa in equazione algebrica non è il forte di Vittone; il quale delle relazioni tra resistenza ed azione deformante sente solo l'intuibile significato meccanico, quasi reminiscenza muscolare d'esperienze ginnastiche a sollevar pesi. Dà l'impressione di non avere fatti quegli studi universitari di natura fisico-matematica che generalmente per i giovani piemontesi si facevano precedere ai perfezionamenti artistici romani.

Poco diversa è la preparazione di quel suo collaboratore Gian Battista Borra (1), il quale nel 1748 pubblicò un « Trattato della cognizione pratica delle resistenze geometricamente dimostrate » nelle cui pagine si fa una paccottiglia di nozioni galileiane e guariniane. Modesta anche è la preparazione del Rana (2), pure lui architetto, ma maestro di matematica alla scuola d'applicazione d'artiglieria e collaboratore in parte alle « Istruzioni fisico-meccaniche » (1773-74) ed al « Trattato dell'Architettura Militare » (1781) del Papacino (3) redigendo i capitoli della statica.

Certamente ambedue questi scrittori di cose tecniche, non hanno né lo spirito della logica né lo stimolo dell'indagine bibliografica per essere aggiornati. Vittone è, come Borra e Rana, un

---

(1) Il Borra nato approssimativamente intorno al 1712 e morto forse oltre il 1786, fu prima collaboratore del Vittone e poi dell'Alfieri. Era una caratteristica figura dell'arte e della cultura piemontese, legato anche a forestieri per interessi archeologici orientali a Palmira ed a Balbek. Sul suo trattato di meccanica costruttiva ho pronta una recensione, in modo da integrare le recenti valutazioni sul piano architettonico. Cfr.: N. GABRIELLI, *L'arte a Casale Monferrato*, Torino 1936; N. CARBONERI, *Prodromi di neoclassicismo nell'architettura piemontese del Settecento* (*La transizione nella provincia di Cuneo, attraverso le opere di Giovanni Battista Borra e di Mario Ludovico Quarini*), « Boll. Soc. Studi Storici, Artistici ed Archeologici », Cuneo 1949; R. GABETTI, voce *Borra* in « Grande Dizion. Enciclopedico », UTET, Torino 1955; F. VITULLO, *I palazzi della Provvidenza, dei Perrone di San Martino e della Cassa di Risparmio*, Torino 1959; e mie notizie sulle revisioni sue dei progetti del *Viana* e del *Belgrano di Famolasco in Sardegna*, in « Atti e Rassegna Tecnica Soc. Ing. e Archit. », Torino, dicembre 1960 e febbraio 1961.

(2) Carlo Andrea Rana (1715-1804) è illustrato come professore nei miei studi sardi ed in C. BRAYDA, *Le antiche famiglie dei Rana a Susa*, « Segusium », Susa 1968.

(3) A. V. PAPACINO D'ANTONI, *Istruzioni fisico-meccaniche*, Torino 1773-74; IDEM, *Dell'Architettura militare*, Torino 1781; IDEM, *Manoscritti alla Biblioteca Reale di Torino*. I trattati del Papacino furono tradotti in francese da Cusset de Montrozard (1776) ed in tedesco da Tempelhoff (1788).

retrogrado in tema di scienza. Anche la letteratura tecnica a lui nota è poco aggiornata.

Queste campionature locali mostrano abbondantemente quali furono i veri motivi di scontento di quel grandissimo genio della meccanica razionale che fu Giuseppe Lagrange (1): non quelli dichiarati, motivandoli con l'insufficiente pecunia concessagli dallo stato sardo, quando decise d'esulare a Berlino. Lagrange era « aggiunto » del Rana. Deve considerarsi smisurata la distanza tra assistente e cattedratico.

Al caro Vittone forse, quando gli si paravano avanti agli occhi delle formule matematiche, veniva un grosso mal di testa; come d'altronde capita a tutti i grandi architetti, volti per natura al problema formale e non all'astrazione razionale. Ricordo, a mo' d'esempio, quanto mal digesto gli fu lo stesso trattato guariniano, che pure personalmente pubblicò postumo. Nel punto in cui svolge matematicamente la ricerca delle superfici geometriche delle volte protesta che le regole lasciate da Guarini siano « per lo più oscure, e difficili, e poco ad un semplice misuratore intelligibili » (2).

Tratta nei suoi libri di più argomenti, della trave rettilinea, della trave curva o arco; delle volte, delle cupole e dei supporti verticali specialmente di archi. Li tratta però in modo compilativo, non originale, rifacendosi prevalentemente a Labac, a Blondel ed a Belidor (3). Stranamente ignora i predetti testi locali, il trattato di Borra (fig. 29) e l'ammirevole enciclopedia del Papacino, quest'ultima tradotta in parecchie lingue ed usata alle scuole militari non solo di Torino ma anche di Parigi e di Berlino. Per certo fa effetto sapere che il Dizionario Enciclopedico di Diderot e d'Alembert porta approssimativamente le stesse date delle « Istruzioni » vittoniane.

Qui esamino le trattazioni dell'arco e le cupole, dapprima come tecnica della struttura reale; e poi dirò qualcosa sulle que-

---

(1) Di Giuseppe Lagrange (1736-1813), torinese, scrissero belle pagine M. PAROLETTI, *Vite e ritratti di sessanta Piemontesi illustri*, Torino 1824 e F. BURZIO, *Vita di L. G. La Grange*, Torino 1942. È stato onorato recentemente: AUTORI VARII, *Atti del Convegno lagrangiano*, « Accademia delle Scienze di Torino », 1963-64. Tuttavia come scrittore di cose di scienza delle costruzioni si possono leggere DELAMBRE, *Oeuvres de Lagrange*, Paris 1867 e TIMOSHENKO, *History of Strength of Materials*, London, Mc Graw-Hill, 1953.

(2) Nell'Introduzione alle *Istruzioni Diverse*, p. X. Aggiunge però senza motivazione che « talora, non so per quale inavvertenza dell'Autore stesso peraltro sagace, non reggono ». Chi gliel'avrà suggerito?

(3) BELIDOR, *La science des Ingenieurs*, Paris 1729.

stioni di gusto che la comprensione ed il consenso della « sussistenza » suggeriscono come segni particolari di lingua artistica e di linguaggio figurativo concretatosi in forma.

La statica reale dell'arco ha la prima relativamente seria trattazione a cavallo tra i secoli XVIII e XIX. Nel « Traité de Mécanique » del 1691, Gabriel Filippe Lahire (1), sviluppando procedimenti geometrico-analitici del matematico Desargues, introduce per la prima volta un'analisi dell'arco come poligono funicolare dei carichi, e tornando sull'arco in una memoria inclusa nell'« Histoire de l'Académie des Sciences de Paris », nel 1712, ne deduce la determinazione delle spinte delle volte sopra le spalle ed i piedritti.

I conci dell'arco contrastano l'uno sull'altro, trasmettendosi reazioni dirette normalmente alle superfici di contatto, e sono liberi di scorrere l'uno rispetto all'altro tangenzialmente alle delle superfici di contatto. Sotto un certo aspetto, è quasi come fare stare su un profilo d'arco una serie di sfere tra loro spingentesi ma libere di rotolare. Tale schema, seguito dal Belidor (fig. 27), hanno bene capito Borra, Rana e Papacino. Vittone invece prende su il processo geometrico della costruzione, ma non spiega il concetto fisico-meccanico; donde l'arretratezza della sua indicazione compendiosa ai suoi giovani lettori.

Certo che la rottura degli archi per flessione rendeva perplessi ad accettare *in toto* l'approssimativo meccanismo di Lahire; bisognerà quindi attendere le trattazioni di scienza delle costruzioni di Coulomb (2) per avere una impostazione che soddisfi alla intuizione ed alla sperimentazione del fenomeno fisico di superfici di contatto dei conci che non scorrono tangenzialmente ed invece ruotano intorno a spigoli di contatto; infine con le ipotesi coulombiane si potrà fare una ricerca algoritmica della zona dove queste rotazioni sono massime e si verifica perciò la rottura dell'intero arco con sforzi calcolabili. Le esperienze che servirono a Coulomb sono dovute a Danizy nel 1732 (3) e vennero descritte dal celebre Frèzier (4) nel 1739.

---

(1) G. F. LAHIRE, *Traité de Mécanique*, Paris 1691.

(2) L. M. LESAGE, *Recueil des Mémoires extraits de la Biblioteque des Ponts et chaussé*, Paris 1810; J. JODHUNTER a. K. PEARSON, *A History of the Theory of Elasticity and of the strenght of materials*, Cambridge 1893; S. P. TIMOSHENKO, *History of Strenght of Materials*, citato in nota 1, p. 480.

(3) COULOMB nel 1773 dava già una equazione di questo tipo:

$$Q \cos \alpha - H \sin \alpha = (H \cos \alpha + Q \sin \alpha) + r A$$

che si risolve dando valori massimi e minimi di H cioè $H = Q a : h$ e $H = Q a : h$).

(4) FRÈZIER, *Traité de la Coupe des Pierres*, Strassbourg 1739; nella scia del Coulomb troviamo più tardi utilizzazioni da parte di GAUTHEY, *Dissertation*

Per venire a conoscenza di tutte queste vicende dei primi passi della scienza delle costruzioni, scienza d'attesa e non certo sistematica, occorreva una vigilanza bibliografica non concessa a professionisti operanti ed impegnati in altre battaglie dell'intelletto. Durante l'interregno ci si valeva delle nozioni più applicative fornite dal Belidor (fig. 28).

Ma l'arco per avere soluzioni più prossime al reale dovette attendere oltre un secolo al fine di utilizzare i teoremi del potenziale elastico e superare le difficoltà del fenomeno concreto, le quali stanno nell'elevato ordine di iperstaticità annidate entro il solido elastico od elastoplastico di De Saint Vénant. Qui a Torino, nell'Accademia delle Scienze e nella Scuola degli Ingegneri, s'ebbero i primi avvii al problema con Menabrea e con Castigliano (1) solamente tra il 1857 ed il 1879.

La schiavitù delle « Istruzioni », elementari e diverse, alla più vecchia tradizione della trattatistica vitruviana in tema di solidi incurvati è palese nelle citazioni, come fosse oro colato, di alcuni pregiudizi di Leon Battista Alberti e di qualche suo seguace rinascimentale. Per esempio nella determinazione delle dimensioni delle lesene intermedie ed angolari negli ordini stilistici che ammettono nell'intercolunnio l'incorporazione del sistema a sesto pieno.

Per non essere malvagi nell'accusare l'autore di mancato aggiornamento scientifico in tema di statica reale, sarà bene che nel giudizio storico non si confondano i problemi che Vittone pone a noi con quelli che egli si pose. È un doveroso riguardo; è rispetto al suo tempo ed alle esigenze di quanti, come lui, avevano obiettivi particolari applicativi; e proprio in virtù di tali differenti finalizzazioni condussero anche allo sviluppo di grandi problemi scientifici con apporti di idee notevoli. La lotta col peso, l'acrobatico sovrapporre archi e volte e cupole, lo svuotamento delle membrature principali e l'irrigidimento dell'insieme strutturale con intuitivi aumenti dei momenti d'inerzia delle masse scarne messe in opera, sono tutte trovate e invenzioni che successivamente

---

sur les dégradations du Panthéon Francais, Paris 1800; BOISTARD, *Récueil d'experiences et observations*, Paris 1800; RONDOLET, *Art de bâtir*, Paris 1802; PONCELET, *Comptes Rendues*, vol. 35, 1852.

(1) A. CAVALLARI MURAT, *Divagazioni e rimembranze a proposito del centenario del teorema di Menabrea*, Torino, « Atti e Rassegna Tecnica della Soc. Ing. e Arch. », dic. 1957; IDEM, *Contributo torinese alla storia dell'evoluzione dei ponti del tipo Risorgimento*, ibidem, aprile-maggio 1950; IDEM, *Osservazioni e considerazioni su tre vecchi ponti tipo Hennebique*, ibidem, aprile-maggio 1950.

stimolarono il controllo mediante calcolo e la connessa attività di purissima ricerca teorica.

Non differentemente dai nostri architetti barocchi avrebbero saputo dimostrare valida scientificamente la propria prassi costruttiva quei meravigliosi architetti islamici che ricamarono nel cielo delle moschee graticci e canestrelli fatti di mattone e di gesso, dalla Spagna alla Persia. E la stessa considerazione vale per l'ideazione statica e formale dell'architettura delle volte stellari e nervate dei gotici (1).

Il problema meccanico dell'arco si risolve idealmente su un piano: il problema della statica delle cupole invece si amplia concettualmente abbracciando lo spazio.

Anche qui Vittone, il sia pure acrobatico costruttore di volte complicatissime, del tipo cellulare persino, si dimostra teorico e didatta scadente. Non ha letto e seguita la polemica dei fisici e dei matematici. Andando a Roma ha letto (ed anzi ne ha acquistata una copia) il libro di Carlo Fontana sulla storia della cupola vaticana (2), ch'è scritto concepito intorno al 1675; ma poi non ha avuto cura di consultare un pur diffuso testo sulla statica dissestata della cupola michelangiolesca e sui suoi scientifici restauri, l'aureo libro di Giovanni Poleni (3) uscito nel '48; cioè molto prima delle sue due edizioni luganesi.

Avrebbe così evitato di esporre l'antiquato tracciamento di cupole del Fontana e di proporre la sua giovanile rettifica a quel metodo romano (figg. 30 e 31).

Gli sarebbe inoltre riuscito di approfondire quegli spunti geniali che attraverso il Belidor diffondevano i metodi di Lahire coi poligoni funicolari di carico. Non avrebbe ricorso cioè a geometrie estranee alla meccanica dei solidi.

Non solo Poleni, bensì altri avevano utilizzati tali metodi comprendendone il produttivo principio anche per lo stimolo dell'im-

---

(1) AUGUSTO CAVALLARI MURAT, *Intuizione statica ed immaginazione formale nei reticoli spaziali delle volte gotiche nervate*, Torino, « Atti e Rassegna Tecnica », luglio 1958 (trad. di Kahn).

(2) C. FONTANA, *Templum Vaticanum*, Roma 1675; IDEM, *Il Tempio Vaticano*, Roma 1694.

(3) G. POLENI, *Memorie Istoriche della Gran Cupola del Tempio Vaticano*, Stamperia del Seminario, Padova 1748. Il Poleni non poteva quindi conoscere l'ipotesi del Coulomb che si data 1773. Cfr. anche AUTORI VARII, *Bicentenario di Giovanni Poleni*, « Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze lettere ed arti », supplemento, Vol. LXXIV, 1961-62.

maginazione. Del 1764 è lo scritto di Gerolamo Fonda (1): diceva chiarissimamente: « Devesi avvertire, che parlando con rigore geometrico, acciocché le Volte riescano più forti e resistenti, non devono essere porzioni di cerchi, ma bensì di un'altra curva, che dicesi Catenaria. Anzi il Signor Gregory nelle Trans Filos. num. 231 dimostra, che le costruite in altre curve, si sostengono soltanto in virtù della Catenaria compresa nella loro grossezza. Per concepire la genesi di questa curva s'intende una catena, o corda, o filo flessibile sospeso da due punti, o inclinati o orizzontali, che naturalmente si pieghi, e s'incurvi ». Il Gregory anticipava dunque in parte il procedimento pratico e spiccio del Mèry (2), il quale nel 1840 faceva passare un arbitrario poligono funicolare nel terzo medio della sezione in chiave, ammettendo che la natura assecondasse le deformazioni necessarie per questo appuntamento della curva delle risultanti delle pressioni interne in punti dell'apice dell'arco, per cui in quella sezione di chiave od in altre delle reni non si verificassero dei momenti flettenti portanti a rottura la struttura lapidea (che come si sa è inetta alla resistenza flessionale). Era la ricerca della sezione di rottura, *the cross section fracture.*

Così, dunque, parlava in maniera molto comprensibile ai suoi giovani discepoli ingegneri il Fonda, maestro di tecnica costruttiva, negli stessi anni che a Lugano uscivano le « Istruzioni » vittoniane. Ho trascritto la prosa scientifica di sapore illuminista e barocco, proprio per un diretto confronto.

La catenaria, come poligono funicolare capovolto specularmente, cioè offrente la concavità inferiormente anziché in alto, era ormai entrata nell'interpretazione meccanica degli archi, a metà del Settecento. S'usava non tracciarla graficamente, bensì, dopo che Jacopo Bernouilli l'espresse in formula, calcolarla analiticamente facendo l'ipotesi che il carico ed il peso proprio fossero ripartiti omogeneamente e continuamente lungo l'asse ideale.

---

(1) FONDA, *Elementi d'architettura civile e militare ad uso del Collegio Nazareno*, Roma 1764; a pp. 45, e 110 del II volume, a proposito del meccanismo delle volte. Poco più tardi in Lombardia si avranno altri avanzamenti col libretto di L. MASCHERONI, *Nuove ricerche sull'equilibrio delle volte*, 1785.

(2) MÈRY, *Memoria*, in « Annales des Ponts et Chaussées », Paris 1840. Navier, nel 1828, e Moseley, prima del 1840, e Schaeffer nel 1857, ricorsero ad ipotesi di tale natura indeterminata della curva delle pressioni adottando il cosiddetto principio della minima resistenza; cioè molto prima del passo essenziale per tutti i problemi con indeterminazioni statiche che la scienza delle costruzioni doveva fare mettendo a punto i teoremi del potenziale elastico, come sopra detto. Il calcolo che Carlo Mosca allestì per il ponte sulla Dora presso Porta Palazzo di Torino è di questo tipo (1873).

Si faceva la ricerca della posizione della catenella nella condizione di riposo avendo spostato il proprio baricentro nella posizione più bassa consentitagli. Così Jacopo Stirling, già dal 1717 (1) rivoltando all'insù la catenella, come se fosse un arco di sfere in esatto equilibrio instabile, calcolava la spinta dell'arco e ne tracciava l'asse.

E lo stesso Belidor (1725) consultato da Vittone dice chiaramente (e mostra nella citata figura 27 le catenelle all'ingiù ed all'insù) d'aver evitato di rapportare le soluzioni di Lahire padre, teoricamente valide ma compendiose e astruse per dei principianti e degli applicatori (2).

Tuttavia la catenaria veniva anche tracciata sperimentalmente, con modello che io oso chiamare senz'altro influenzografo, specialmente nei casi in cui fosse impossibile ipotizzare la ripartizione omogenea e continua dei carichi (3). Fu Poleni a darne l'esempio geniale nella risoluzione del difficilissimo problema che Papa Lambertini, Benedetto XIV, gli aveva affidato (fig. 32) e per il quale si avvalse come di rilevatore e di esecutore di Vanvitelli (4). L'esperimento su modello che Poleni eseguiva nel *Theatrum Philosophiae Esperimentalis*, da lui fondato nel 1740 come uno dei primi laboratori statali di prove sui materiali (5), consi-

---

(1) J. Stirling, *Lineae Tertii Ordinis Newtonianae*, Oxoniae, 1717. Il Timoschenko (nota, 1 p. 480) ignora questo studio, come ignora la polemica sorta intorno alle tesi di David Gregori (1677) e soprattutto ignora tutto l'importantissimo lavoro sperimentale del Poleni (3 e 4, p. 485). « Datas quotcumque Sphaeras aequales in Fornicem ita disponere, ut gravitate sua se mutuo sustineat » diceva Stirling.

(2) B. Belidor, *Nouveau Cours de Mathematique*, 1725, dà solo le costruzioni geometriche pratiche (non poligoni funicolari) giustificandosi così: « J'aurais pû rapporter son Memoire (di M. de la Hire le Pére), et en expliquer les endroits qui m'ont paru obscurs; mais comme il se sert d'un Calcul algebrique un peu composè, qui ne pourroit étre entendu des Commençants ».

(3) A. Cavallari Murat, *Giovanni Poleni e la costruzione architettonica*, « Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, lettere ed Arti », vol. LXXIV, Suppl. 1961-63; Idem, *Elogio di Michelangelo come architetto*, Torino, « Atti e Rassegna Tecnica della Soc. Ingegneri e Architetti », dicembre 1964; e « Annuario del Politecnico », Torino 1963-64.

(4) G. Poleni, *Memorie istoriche della Gran Cupola del Tempio Vaticano*, Padova, Stamperia del Seminario, 1748.

(5) Nolet, in una breve residenza quaggiù, tenterà nel 1740 in Torino qualcosa di simile a quanto fatto in Padova da Poleni, ma con risultato quasi nullo nel campo meccanico ed un po' più fortunato nella chimica. Nel Veneto le estensioni della indagine meccanica si spinsero sino all'anatomia del muscolo cardiaco: A. Cavallari Murat, *Morgagni e Poleni collaboratori in un passo vitruviano*, « Atti del bicentenario del *De Sedibus et causis morborum per anatomen indagatis* », « Convegno di Morfologia in biologia e medicina », « Rivista d'Anatomia e di Oncologia », Padova, vol. XXI, 2, 1961-62.

steva nell'appendere a due chiodi una catenella concatenante masse di varia grandezza, come in effetti è distribuita discontinuamente e disomogenamente la massa della cupola michelangiolesca (figg. 33 e 34). Altro esperimento per Roma fu quello di tendere su un piano orizzontale una catenella chiusa su se stessa e tirarla in modo da simulare gli otto cerchioni di ferro che pose in atto all'esterno della cupola vaticana (fig. 35). Infine istituì anche sistematiche prove di resistenza del ferro prodotto in Italia, per cui quella relazione apparentemente storica, com'è nel titolo, s'allinea assieme al trattato di Pietro Musschenbroeck (1) tra le più importanti e diffuse testimonianze delle cognizioni tecniche illuministe (figg. 36, 37, 38). Ho detto non solo importanti ma anche diffuse perché Poleni era socio delle accademie delle scienze di Londra, di Parigi, di Pietroburgo, di Berlino; e tre copie del suo libro erano in Torino all'epoca in cui i tre giovani Gian Francesco Cigna, Luigi Lagrange e Giuseppe Angelo Saluzzo di Monesiglio fondarono la Società Privata Torinese (1759) da cui si mosse l'Accademia delle Scienze di Torino (1783).

Interessanti sono anche le prove di rottura di modelli di cupole condotte a Padova, vere anticipazioni di metodi odierni (fig. 39).

Poleni fa una bonaria critica al libro di Fontana sulla cupola vaticana, perché conterrebbe regole sbagliate: « esse Regole non sono già di quelle, in cui la pura Geometria è alla Meccanica material delle Fabbriche adattata così, che quella e questa ben s'uniscono per giovar con l'union loro all'Architettura ». Tale critica si può girare a tutti quei trattatisti che muovendosi nella corrente vitruviana s'arroccarono sulle posizioni scientifiche dei rinascimentali innamorati delle proporzioni geometriche auree e puramente visive e non vi si mossero da buoni illuministi con l'animo ispirato dal detto poleniano « *juxta textum Vitruvii et mentem Newtonii* ». Il Belidor era invece molto severo nello stigmatizzare la mancanza di cultura fisica degli architetti: preferiva gli ingegneri (2).

---

(1) P. VAN MUSSCHENBROEK, « *Elementa Phisicae* » *conscripta in usus Academicos a P. v. M. quibus nunc primum in gratiam studiosae juventutis accedunt ubique auctaria quamplurima, frequentissimae adnotationes, dissertatio phisicohistorica de rerum corporearum origine, ac demum de Rebus Caelestibus Tractatus opera et studio V. CL. Antonii Gennensis*, Editio Quinta Veneta, apud Remondini, 1781. È la copia che posseggo, tuttavia l'« *Oratio de Methodo instituendi Experimenta Phisica* » del Musschenbroeck è del 1731, e l'« *Institutionum Philosophiae Mecanicae Experimentatis Specimen* » è del 1740 con pubblicazione nel 1741.

(2) Dice Belidor nella polemica in favore degli ingegneri contro gli architetti: « car si l'on excepte quelques regles de convenance et de goût, qui apartien-

Purtroppo come ingegnere Vittone propone per il tracciamento delle cupole, in variante della errata regola di Fontana, lo stesso criterio di guardar più ai problemi geometrico-visivi anziché a quelli della statica reale, problemi che diventano di statica apparente e che perciò l'occhio apprezza quanto le proporzioni auree delle quali si ha esperienza quotidiana. Confrontato con Vittone, Diderot si dimostra più aggiornato su due piani, quello scientifico e quello estetico. Dice: « Michelangelo dà la più bella forma possibile alla cupola di San Pietro di Roma. Il geometra De La Hire, colpito da quella forma, ne traccia la curvatura, e scopre che è la curvatura che ha la maggior resistenza. Chi ha ispirato a Michelangelo quella curva tra le infinite altre che poteva scegliere? L'esperienza quotidiana della vita ».

5° « *Fermezza* » *apparente, come estrinsecazione linguistica e storica.*

Se, come riferì Poleni a proposito del pensiero espresso dal Fontanelle (1), « miglior mezzo per conoscere le opere della Natura sarebbe contrafarle, è darne (per così dire) delle rappresentanze, facendo produrre (in modelli) i medesimi effetti da cause, che fossero conosciute, e poste fossero in azione », ciò non pertanto anche il metodo di tentare tante soluzioni reali concatenate in un'ispirazione di sperimentazione organica è ottimo. Molto valida infatti fu l'esperimentazione nel vivo dell'esecuzione dell'architetto torinese, come da tempo vado sostenendo, tantopiù che in questa ideazione formale confluiscono altre finalità. Basilare è la finalità di servirsi di materiali da costruzione e di elementi costruttivi come se fossero colori raccolti dalla tavolozza e da gettare nel cielo a realizzare un impressionistico effetto di luce nell'accezione figurativa (2).

---

nent à la décoration, on n'a rien d'assez précis ni d'exact sur la plûpart du reste, aucun Architecte n'a donné des principes pour trouver le point d'equilibre entre les forces agissantes et celles qui doivent résister, on ne sait pas par exemple, quelle épaisseur, il faut donner aux revêtemens de Terrossés, on a ceux des Rempars, des Quays et des Chaussées aux piés-droits des voûtes, aux Culées des Ponts, pour être en equilibre par leur résistance avec la possée que ces différents murs doivent soûtenir, sans y employer des matériaux superflus ». Egli accusa poi l'architettura di credere estranei ai propri soggetti le scienze. Invece architettura e scienze dovrebbero darsi delle « lumieres mutuelles ». Ecco l'illuminista che parla!

(1) In « Acad. Roy. An 1700 », p. 51.

(2) A. Cavallari-Murat, *Indagini sull'espansione in Sardegna dell'architettura settecentesca piemontese*, « Bollettino Centro Studi per la Storia dell'Architettura », Roma 17, 1961.

In tale intento, Vittone lungo la propria parabola potrà trascurare la conformazione delle cupole alla romana, perché le sue cupole realizzate nelle opere della maturità saranno sempre oggetti strutturali nuovi; e non certo oggetti spiegabili « alla Gioventù » per esercizi di primo avviamento professionale. Per farle, le conformazioni vittoniane, occorre esperienza e genialità fuori del comune e fuori della disciplina elementare di gruppo.

Vittone ci ammaestra su una speciale invenzione, sempre esistita in architettura, ma esaltata nell'impeto innovativo barocco. Ideazione architettonica come ideazione di rispondenze tecniche ad esigenze speciali e alle circostanze reali. Cioè l'invenzione non come arbitrio di assunzioni e come libertà illimitata per l'artefice di porre i propri problemi costruttivi, bensì come consequenziario iter di pensiero (disegno), guidato ed obbligato da motivi tecnici. Ce ne avverte egli stesso in un capitolo tecnologico: « Consta quindi non restare in facoltà dell'architetto il determinare il numero, la grandezza, d'un ponte; ma dipendere ciò dalle circostanze del caso e doverli conseguentemente a queste ognora i dispostivi di lui pensieri adattare ».

Nelle « Istruzioni Diverse », a p. 105, è tutto dettagliato questo iter di assunzioni e d'ipotesi vincolative della conformazione dell'oggetto tecnico che diventa ponte, ma che potrebbe essere invece anche edificio residenziale o fabbrica sacra. Si impone illuministicamente l'obiettivo d'un impiego minimo ottimale di materia. Se lo poneva anche Carlo Lodoli, quel rigorista veneziano che mostrai produrre forme estrose e rococò, benché considerato dai neoclassicisti come il loro paladino (1). Diceva Lodoli che non solo « devonsi unir e fabbrica e ragione » e che « è falso che una materia non rappresenti se stessa », bensì che non si debba « prodigalizzare » con la materia. Si deve vitruvianamente usare la minima quantità necessaria di essa, lodandosi « qui minimis utetur ».

Nello spirito del tempo illuminista siffatta ricerca del minor peso di massa resistente fu portata alla esaltazione più clamorosa dai problemi della snellezza dei pilastri esili studiati da Eulero (2).

---

(1) A. Cavallari Murat, *La polemica rigorista del padre Lodoli per la finalità funzionale nelle forme architettoniche*, « Atti e Rassegna Tecnica », Torino, gennaio 1957; Idem, *Congetture sul trattato d'architettura progettato dal Lodoli*, ibidem, luglio 1966.

(2) L. Euler, *Mechanica Sive motus scientia analytice exposita*, Pietroburgo 1736; Idem, *Resolutiones problematium ad architecturam civilem*, Pietroburgo 1750; Idem, *Specimen emendationis theoriae Ordinum Architectonicorum*, Pietroburgo 1758;

Non a caso collima con la ricerca della massima luminosità in architetture quasi svuotate di sostanza materiale.

La mancanza di dimestichezza con l'algebra dei più degli architetti del Settecento non deve spingerci in equivoco. La ricerca della ubicazione migliore e del più valido dimensionamento di spalle, pilastri ed archi non poteva venire accettato nel modo ancor oggi scarsamente usato nella progettistica, cioè di calcolo strutturale algoritmico. Si trattava, come soventemente tra noi, d'una ideazione intuitiva della deformazione geometrica ritenuta per esperienza personale capace di resistere alle azioni deformanti cui verrà assoggettata.

La conformazione geometrica ritenuta valida come conformazione meccanica per intimo fisiologico-mentale controllo, era l'unica via al progetto ed alla verifica, così come unico analogo controllo al flusso luminoso sfruttato per l'illuminazione e per la creazione dell'immagine figurativa lucente di natura preimpressionistica, era flessibile nonostante la elencazione di nozioni teoriche newtoniane sulla luce, che nei trattati vittoniani trovano anche posto. La fisica tecnica applicativa non era fisica generale teorica; e come tecnica progettuale non aveva ancora iniziato a vivere; come ancor oggi segue il momento dell'intuizione a verificare fenomeni intuiti dall'immaginazione progettistica.

Si sa che i problemi dell'instabilità laterale dei solidi snelli euleriani vengono studiati come fenomenologia dell'energia, come cinematografico studio di varie configurazioni di equilibrio dinamico tra le quali sta quell'unico equilibrio statico che permette il dimensionamento di sicurezza. È uno studio fisico matematico che coinvolge anche la reminiscenza di esperienze muscolari e di equilibrio su noi stessi quali indagatori logici. Talora è necessaria anche una immaginazione rappresentativa di quel pensiero produttivo della scienza, che quindi in parte è pensiero formativo (1).

Proseguendo allora su questo particolare solco si intravede la possibilità di sfruttare nel campo tecnico ed estetico lo sdoppiamento nella immagine della vita meccanica strutturale: da una parte l'azione meccanica che non può venire espressa con suggerimento di movimenti svolti nel tempo pure a brevissimo intervallo, e la stessa azione meccanica antropomorfizzata espressa con

---

questi ultimi due nelle « Verhandlungen der St. Petersburger Akademie der Wissenschaften », IV, 1750 e XI, 1758.

(1) L. Pareyson, *Pensiero espressivo e pensiero rivelativo*, Firenze, « Giornale Critico della Filosofia Italiana », II, 1965.

segni linguistici convenzionali nella figuratività. Per cui non occorra più narrarne cinematograficamente le fasi e sia sufficiente compendiarne, sovrapponendoli, i tempi d'azione con l'immagine di notori protagonisti. Le azioni muscolari sono anche captabili dall'occhio in momenti di stasi, quali attimi d'equilibrio dinamico. Una cariatide oppure un atlante, mitologici telamoni, mostrano l'attività iniziata e l'attività che verrà continuata per sorreggere l'edificio od il mondo.

Ebbene l'arco dell'indagine dei trattatisti vitruviani sulle proporzioni e sulle allusioni antropomorfiche, chimeromorfiche e naturaliformi, specialmente nel tratto dei secoli barocchi, commenta le aspirazioni dei teorici dell'unità delle arti e della parità di dignità degli artisti, « *ut pictura poesis* »; i quali artisti non sapevano tuttavia districare l'uguaglianza nella coincidenza e la disuguaglianza nella separazione dei compiti della poesia come azione e della pittura come rappresentazione della stasi. Nell'architettura avveniva naturalmente il doppiaggio (1).

Non era evidente il motivo del discorsivo indagamento nelle arti della descrizione di oggetti e di azioni, come in Roger de Piles (*Cours de peinture*, 1708), in J. B. Dubos (*Refléxions sur la poèsie et la peinture*, 1719) (2), in W. Lessing (*Laocoon*, 1766) (3).

Nell'architettura era difficile distinguere oggetti ed azioni. Altrettanto difficile era dire cosa significasse un linguaggio.

Tali difficoltà non risolve ad esempio l'Algarotti, cercando di conciliare Vico e Lodoli. Ma erano tempi in cui si distingueva tra segni naturali (dettati direttamente dalla natura nei vocaboli onomatopeici esprimenti immediatamente le passioni) e segni convenzionali (trasformati dalle civiltà per uso protocollare indiretto).

Certa è una constatazione, che sopra il gioco meccanico delle strutture, diretto ma non comprensibile, il genio architettonico barocco abbia voluto sovrapporre, come didascalia simultanea, il gioco allusivo di quella meccanica strutturale. Sulle strutture realmente tormentate dalla vita meccanica, s'incide in indiretto linguaggio antropomorfico quel tormento; quasi che l'occhio lo

---

(1) A. CAVALLARI MURAT, *Le proporzioni canoniche e l'unità delle arti nel pensiero rinascimentale barocco e romantico specialmente tra i trattatisti dell'architettura*, « Atti e Rassegna Tecnica », Torino, maggio 1952.

(2) E. FUBINI, *Empirismo e classicismo: saggio sul Dubos*, Torino 1965.

(3) A. CAVALLARI MURAT, *La teoria della pura visibilità e l'architettura*, « Atti e Rassegna Tecnica Soc. Ing. e Archit. », Torino, febbraio 1957; IDEM, *Le perenni difficoltà dell'estetica architettonica*, « Proceedings of the Fifth International Congress of Aesthetics », Amsterdam 1964 (ediz. Mouton, La Haye-Paris 1968).

esiga a commento di ciò che non tutti vedono. Il gioco muscolare alluso attraverso variazioni della proporzionalità canonica, traduce in effetti un'esperienza di tensione strutturale, che ognuno può verificare producendo architettura e fruendola esteticamente, ed anticipa una teorizzazione di natura schopenhaueriana (1).

Non piace agli studiosi odierni avventurarsi nella lettura di quelle specie di contenuti che sono le allegorie canoniche del linguaggio architettonico. Ma un bel giorno occorrerà vincere tale ritrosia; ch'è non scientifica prudenza di fronte alla cifra classicistica degli ordini architettonici (2).

Altrimenti non è possibile comprendere i vitruviani barocchi e neoclassici, mentre essi intendono insegnarci a distinguere la sodezza reale dalla sodezza apparente.

Vittone sviluppa suggerimenti didattici romani, rinascimentali e, più ancora, manieristi. Già nelle « Istruzioni elementari », a p. 187, loda Vitruvio perché nella grammatica degli ordini non vuol maggiormente accostate le colonne snelle che le tozze, contrariamente a ciò che l'archeologismo scientifico insegnerà al gusto antiquariale abituato a fare fitte le colonne egizie e doriche. Egli motiva con interpretazione meccanica: « perché, dovendo la forza delle Colonne proporzionata dimostrarsi a regger il sovraimpostole peso, egli è chiaro, che essendo le dilicate di sua natura apparentemente più deboli delle sode, tanto più spesse vogliono essere, quanto men robusto delle sode appariscono, affin di compensare col maggior numero la minore lor robustezza ».

Dunque la robustezza apparente esige. La robustezza apparente è soggettiva, d'una soggettività collegiale che muta col passar dei secoli, se « più delicato resosi il gusto de' Posteri, senza detrimento di quanto dalla ragione esiger possano le leggi della sodezza » certe colonne alla snellezza « portarono, in cui à giorni nostri si vedono ».

Il gusto esige pertanto il commento semantico dei segni linguistici, come è chiaramente spiegato a p. 277: « la proporzione dunque, che fra l'altezza passa, e la grossezza della Colonna è quella, che il grado ne distinque della solidità ovver della gentilezza. E perché convenire non possono colla gravità della sodezza gli ornamenti

---

(1) Cfr. nota 3, p. 490.

(2) Nel convegno guariniano del 1968, cfr. nota 2, p. 499, dovetti fare notare come nella bibliografia non figurassero mai le mie vecchie indicazioni in tale senso, necessarissime per Guarini e conseguentemente per Vittone.

Cfr. anche le mie motivazioni sulla fantasticheria barocca dei piemontesi, nota 1, p. 472.

dilicati, e leggieri, né colla delicatezza i sodi, e pesanti; ma devonsi quelli alle colonne dilicate, questi alle robuste adattate, perciò ne siegue, che, oltre la proporzione, gli ornamenti stessi, che loro son proprj, abbiano a servire di mezzo, per quelle distinguere nella varia loro costituzione, e natura ».

Questi siffatti commenti in segni, commenti ornamentali, fanno sconfinare l'argomento nella venustà, pure nella sua funzione integrativa delle altre due categorie con le quali forma la trinitaria totalità vitruviana. Giacché tale totalità era davvero sentita nello spirito del tempo come implicita, perché passante entro di noi a diventare cosa non oggettiva ma soggettiva.

Secondo il Lamberti, autore in quegli anni barocchi e neoclassici di una « Statica degli edifizij », l'architettura « è una scienza di concepir nell'animo la forma d'un edifizio, e secondo quella costruirlo; essendo a tre fini diretta, e cioè alla comodità, alla venustà ed alla vetustà ». Alla vetustà perché è la conseguenza della firmitas vitruviana.

Non è quindi a quei contenuti allusivi degli elementi di dettaglio degli ordini canonici che si deve il significato d'arte dell'architettura, bensì a quella rielaborazione interiore dei contenuti per cui nasce la forma. Ovviamente una forma di sapore idealistico; che non è quella che il vocabolo settecentesco intendeva significare, ma che tuttavia si capisce per analogia come anticipatrice aspirazione. Altrimenti come si potrebbe credere che gli architetti barocchi fossero paghi degli archi che esprimono una vita meccanica se negli ordini classici non se ne fa menzione?

E come potrebbe vedersi il grande discorso degli intrecci d'archi guariniani prendere l'avvio alle concrete manifestazioni formali delle volte planteriane [delle quali una finalmente è stata individuata con la data 1751 e con la firma del Vittone (1), volta (fig. 40) ch'è pure la più importante e riassuntiva dell'indagine ideativa sottospecie artistica] e verso le compenetrazioni di volte austriache o boeme?

In esse (figg. 41 e 42) l'arco « esprime » perché rappresenta non solo se stesso, quale struttura portante, bensì anche rappresenta

---

(1) A. Cavallari Murat, *Gian Giacomo Plantery architetto barocco*, « Atti e Rassegna Tecnica », Torino, luglio 1957, dove si classificavano queste « volte planteriane », esclusivamente a pianta rettangolare includendo nelle casistiche oltre quelle del Plantery anche la volta della sagrestia dei Santi Martiri in Torino; V. Moccagatta, *B. A. Vittone: problemi attributivi e nuovi contributi*, Roma, « Palladio », XIX, gennaio-settembre 1969.

altri concetti impliciti, di coperchio, di spazi fruibili per l'uso e di segni ornamentali, come elementi basilari della venustà conducente alla compiuta bellezza.

Dirò più avanti del valore emozionale di questa significativa opera del modo planteriano di Vittone (fig. 43). È nella Sacrestia dei Santi Martiri in Torino.

6° « *Utilità* », *conformazione intrinseca d'aspirazioni individuali e collettive.*

L'attenzione dei trattatisti vitruviani all'« utilità », o « comodità », è stata sempre vigile. Tuttavia non sempre chiaramente impostata ed intimamente articolata. Occorre sovente rintracciarla come latente in esempi pratici di confessioni sull'attività progettativa. Proprio così avviene anche nelle « Istruzioni elementari » e soprattutto nelle « Istruzioni diverse », tanto che si tratti di studio di caratteristiche distributive pratiche spicciole, in vantaggio degli individui singoli, oppure che si rivolga a problemi ideologici di organizzazione della collettività, in esigenze comunitarie.

Gli architetti piemontesi erano abituati a destreggiarsi in ambedue i corni del problema della distribuzione ed a far sì che dalle oggettive qualità della conformazione edilizia sortisse sempre quella qualità estetica della forma che fa dire che un utensile comodo sia bello. Non era concesso loro d'essere megalomani e retorici a vuoto.

Come il suo emulo Benedetto Alfieri, Bernardo Vittone lavora per lo Stato e per i « particolari », ma in quanto questi contribuivano a rendere concreta l'idea di una società fatta di individui coordinati e coordinantisi. Personalmente egli fu anche dirigente responsabile nell'amministrazione della municipalità torinese.

Egli ebbe, rispetto ad altri trattatisti, l'atteggiamento mentale del professionista che non progetta le città e che non programma l'attività altrui sulla base di proprie utopie; al contrario, s'adeguò alla condizione di operatore entro schemi d'inquadramento urbanistico altrui oppure entro le vincolative preesistenze della fabbricazione spontanea accumulatasi.

Il suo progetto per ricavare un negozio nel piano terreno di casa Durando in Via Dora Grossa (fig. 44) è rivelativo d'un metodo e d'uno stato d'animo (1), che vengono più volte testimoniati specialmente nel secondo suo Trattato.

---

(1) A. Cavallari Murat, *Considerazioni sull'urbanistica in Piemonte*, « Atti del X Congresso di storia dell'architettura » (Torino 1956), ediz. Centro Studi Storia Architettura, Roma 1959.

In qualche occasione è angosciosa la denuncia di straordinari vincoli costrittivi all'invenzione. Ma generalmente accetta la coazione esistenziale quale stimolatrice di ingegnosità che darà tempera alla qualità estetica.

Alla p. 163 descrive una « Casa di Città ideata su d'un piccolo sito esistente nell'angolo d'un Isolato », e gli par logico che sia « in sito cotanto angusto e chiuso », pur ricavandone effetto oltremodo decoroso (1).

La realtà è un insieme di temi che la vita offre e che occorre pensare tecnicamente ed artisticamente, rinunciando a quella aulicità isolata che altrove si curava perché l'esempio veniva dagli antichi, i quali invece, come dice Sthendal, « sapevano far giungere l'acqua su archi di trionfo ».

Altra indicazione di concreta obbedienza a temi irti di difficoltà come gineprai, è la descrizione della progettazione del Collegio delle Provincie (attuale caserma Bergia in piazza Carlina): « Fabbrica però in cui compiuta ancora non va l'idea conceputa dal Re d'un tale Collegio, non essendo ella, che un comodo a tenore di tale idea provvisionalmente procurato col mezzo di Fabbriche vecchie, alle quali si andò secondo la disposizione, ch'elle si trovavano di avere, dando quella forma, che più parve opportuna; il che s'effettuò colla demolizione d'una porzione d'esse, e coll'aggiungervi quelle parti, che necessario restava il produrre di nuovo per metter tale Fabbrica in stato di potere convenientemente al proposito fine servire » (p. 167 e tav. 37 delle I. D.).

Tuttavia, nonostante gli enormi vincoli ed impedimenti, l'accomodamento riplasmativo dell'isolato per sopperire almeno nella parte essenziale alla funzione di collegio, avvenne e nella maniera degna che conosciamo. Nel progetto vagheggiato dovevano essere due i cortili, uno d'onore ed uno di servizio (figg. 45 e 46), come nei conventi (figg. 47, 48 e 49); e tra i due cortili doveva collocarsi una cappella, cosicché il lotto prendeva configurazione di fibula. Il cortile « per sfuogo principalmente dé Necessari » non fu realizzato (2).

---

(1) Così prosegue: « ... in un sito cotanto angusto, e chiuso qual'è a due parti presso che la metà delle Fabbriche delle Case vicine, cavato, come si vede (tavv. 33 e 34), un mastodontico ingresso con Andito, Atrio, e doppia Scala che porta ad una gran Sala accompagnata da due assai comodi Appartamenti, che raddoppiati si sono per via d'un Secondo Piano, superiormente il quale, oltre alcune Camere, che cavate vi restano per ricetto de' Domestici, disposto vedesi per via di cassette un Giardino giusta lo stil di Levante » ...

(2) Istituto d'Architettura Tecnica, *Forma urbana e architettura della Torino barocca*, Torino, UTET, 1968; due mappe filologico-congetturali, una secondo

Istruttiva operazione è confrontare con lo schema di fabbrica ideato iniziale ciò che si realizzò.

Torino era una grande palestra per esercitarsi a fare ed a disfare continuamente il volto ambientale della metropoli in evoluzione, da cittadina di provincia a capitale d'un regno con carattere modernamente europeo. Ogni cellula edilizia prendeva continuamente posto d'una precedente declassata, ma che le era genitrice, e si preparava ad essere soppiantata da altra che le era figlia.

Molte opere del Vittone andarono sacrificate in questa vicenda caratteristica delle urbanistiche viventi del periodo dell'illuminismo.

Ricordo ad esempio i freschi chiostri del rococò convento di Santa Chiara (1745) ove ora sta il palazzo d'igiene (fig. 50). E ricordo un palazzetto situato in via Monte Pietà 15, con portone in questa via ed altro ingresso nel risvolto di via Mercanti, il quale ora non è più conoscibile che dalla ricostruzione congetturale filologica fatta dal mio Istituto (fig. 51) e da una descrizione dell'inizio del secolo, cioè di chi lo vide prima della creazione dell'arteria in diagonale detta via Pietro Micca (1).

Ho già fatto rilevare quale fu il tema modesto che Vittone di buon animo accettò di risolvere per il conte Sordevolo: al bivio predetto nel quale le coassiali contrade « del Monte di Pietà » e « dei due Buoi » si incrociavano con la perpendicolare « contrada dei Mercanti », preesisteva un'architettura di Amedeo di Castellamonte, il palazzo San Secondo, dando alla via Monte di Pietà un tono secentesco e barocco al quale, più che al preesistente ambiente medioevale, si adeguò l'edificio vittoniano. Nella contrada dei due Buoi venne prolungata l'adozione d'una larghezza ampliata e d'una *skyline* sovralzata; l'animo era comunque riplasmativo di quella contrada gotica che s'andava sacrificando al decoro barocco.

---

l'illustrazione del trattato vittoniano e l'altra secondo mappe catastali sette-ottocentesche (Vol. I, II; C., fig. 101 e fig. 102; inoltre Vol. II, II, A,2; maglie 31-32 I-K).

(1) Era il Palazzo del Conte Sordevolo in Torino, citato nel 1781 dalla guida di Torino del De Rossi nell'Isola di Sant'Anna e dal Cibrario nella storia della città (vol. II, p. 675). L'Olivero nel 1920, a ricordo, lo descrive così: « L'architettura è piuttosto seria, ma poco notevole. Un cornicione da cui discendono delle lesene, inquadra le facciate sulle quali sono praticate le aperture semplicemente decorate con stucchi; il carattere di palazzo viene appena conferito alla costruzione, oltre che da un balcone d'angolo dalla porta verso via Monte di Pietà, dal portone verso via Mercanti, sormontato da un balcone e decorato da fasce in rilievo che ne tagliano gli stipiti e l'arcata ».

Così, poco alla volta, con modeste opere e preseguendo opere di rimodellazione di edifici ed ambienti ideati ed iniziati da altri, gli architetti tessevano il mirabile capolavoro della collegiale urbanistica di Torino. Non cose eccezionali; anzi talora cose povere; ma messe insieme con l'autentica « signorilità » dei disegni semplici e perciò grandi.

Contava l'aderenza alle effettive funzioni di vita d'una società viva. Ciò conferiva quel tono di etica professionale della quale esiste frequente insegnamento nelle pagine delle « Istruzioni », specialmente nelle « Istruzioni diverse ». Il carattere didattico è nuovo rispetto anche alle eventuali sporadiche anticipazioni di altri trattatisti nel tema della progettistica minuta inserita nel corpo urbano in evoluzione. Serlio e Scamozzi avevano già insegnato a cavarsela nella rimodellazione dei tessuti edilizi medioevali contraddistinti da piccole lottizzazioni da grossare e da geometrie non regolari e sghembe nelle quali occorresse fare acrobazie, ripeto, per simulare simmetrie apparenti e profondità non esistenti (1). Ma il carattere era altro, ed è stato messo in evidenza anche recentemente nell'indagine del gusto di Bramante della maniera padana (2).

Invece non molto lontana dalla tradizione trattatistica rinascimentale e manierista è la maniera di concepire classicisticamente le distribuzioni interne degli edifici, facendole dominare da predominanti schemi di simmetrie doppie, quadruple ed ennuple. Sono tanto vincolative queste rispondenze di ribaltabilità rispetto ad assi cartesiani e rispetto a centri di polarità che quando la tecnica della schematizzazione strutturale d'oggi, deve usare la rappresentazione matematica dei grafi, è costretta a variare i procedimenti usuali di messa in diagramma proprio in funzione di siffatte predominanti preferenze estetiche degli architetti antichi durante gli iter compositivi.

Tanto per fare un esempio, trattando delle ville palladiane ho dovuto secondare una innovativa impostazione degli schemi funzionali perché è doverosa ed utile una arrendevole fedeltà della critica entro l'animo inventivo d'ogni epoca stilistica (3). Palladio

---

(1) A. Cavallari Murat, *Appunti per la storia del trattato dello Scamozzi*, « Atti e Rassegna Tecnica », Torino, marzo 1964; e opera citata in nota 2, p. 494, vol. I. I.A. (fig. 31).

(2) Cfr. nota 1, p. 464.

(3) A. Cavallari Murat, *Discorso sui rapporti tra razionalità funzionalità e composizione nelle ville dell'epoca palladiana*, « Bollettino Centro Internazionale Studi di Architettura A. Palladio », Vicenza 1969.

ha come trattatista e come modellatore di spazi distributivi coatti una venustà partigiana sua propria. Dovendo tradurre in grafi i modi distributivi di Vittone, occorrerebbe analoga tecnica critica. E ciò spiegherebbe perché l'architettura civile vittoniana non ha tutta quella modernità che dopo pochi decenni la società esigerà dall'architettura fatta per uomini di non spartane abitudini.

Comunque le conformazioni distributive talora dettagliatamente inventariate nelle parti elementari costituenti erano per Vittone oggettività, per la quale tuttavia si potrebbe intravedere una distinzione in comodo intrinseco ed in comodo estrinseco; cioè funzionalità reale e funzionalità apparente, come si disse per le robustezze intrinseche ed estrinseche.

Dice a p. 445 delle « Istruzioni Elementari »: « Quelle cose, che a produrre inservono la buona disposizione della forma intrinseca, che è quella, la qual concerne l'uso, e la sussistenza de' stessi Edifici, come oggetto, che sono, di quanto riguarda le sue rimanenti loro prerogative, vale a dire il Comodo e la Fermezza ».

La venustà, s'è visto, era tutta considerata estrinseca; benché anche in questo settore esistano problemi d'oggettività e di soggettività separabili.

7° *« Utilità », come estrinsecazione di preferenze formali nel gusto.*

Parecchie sono le interpretazioni che si possono dare, mediante la cultura storica d'oggi, alle definizioni di venustà vitruviane. Dipendono dal rapporto che gli autori di trattati intesero porre tra venustà e architettura. Dipendono perciò, dal grado di integrazione ammesso tra le tre fondamentali categorie del comodo, della fermezza e della venustà stessa.

Nelle « Istruzioni Elementari » (p. 445) Vittone mostra di credere che la venustà sia semplicisticamente l'ornamentazione epidermica: « la forma estrinseca, val a dire la decorazione degli Edifici, in cui consiste la leggiadria, che è una delle essenziali prerogative della perfezione loro volute ». Ma sappiamo che esistettero diversi tempi di maturazione: 1°, un apprendimento di regole vignolesche da buon scolaro; 2°, l'alunnato planteriano-juvarriano in Torino; 3°, l'esperienza culturale romana nelle opere berniniane, borrominiane e cortoniane; 4°, l'esperienza attiva professionale degli anni maturi insieme ad una impegnata attività redazionale per la edizione del postumo trattato guariniano (1737).

Tutte queste prese di conoscenza delle manifestazioni tangibili dell'arte e delle teorie estetiche sull'architettura vanno prese in considerazione prima di leggere le « Istruzioni Diverse »; le quali di tali nozioni fanno una sintesi matura.

Vignola col suo trattato introduceva alla conoscenza di quella modularità che era regola preliminare di ogni classicismo.

Plantery e Juvarra non teorizzano, non scrivono, bensì operano dando l'esempio di quel relativismo prospettico degli insiemi compositivi che caratterizza la civiltà barocca. Gli oggetti non hanno una parvenza rappresentabile unica ed immobile; bensì il molteplice ed il mutevole pervadono la visione pittorica del mondo. Tale sentimento fonde tecnica e lirica in un linguaggio del quale l'occhio, essendo unico fruitore, sarebbe giudice infallibile.

Perciò l'occhio autorizza l'artista all'invenzione di architettura apparente. L'apparenza delle funzioni di sostegno di colonne, delle piattabande e degli archi, può essere valida nell'immaginazione d'arte quanto la reale portanza, se quella immagine ha una logica che la autorizzi. Il flusso di forza che nell'architettura bizantina, medioevale e rinascimentale scende dalla cupola attraverso i pennacchi ed i « quattro pilastri » del transetto, può essere visibilizzato in altro modo: come nel transetto della basilica di San Luca e Santa Martina, ove Pietro Berrettini da Cortona ammassa fasci di colonne, non inutili, se nell'immagine architettonica voluta e realizzata, la cupola sta su gagliardamente. Pietro da Cortona intorno al 1732 non era dimenticato in quell'Accademia di San Luca dove Vittone si perfezionava: lo si copiava e non era ancora spenta l'eco dei principali temi dibattuti all'epoca in cui era Principe dell'Accademia (1634 e 1637): e scriveva insieme all'Ottonelli il trattato della Pittura (1).

È stato recentemente provato che nel Settecento, più di quelle di Bernini e di Borromini, fu ascoltata la voce di Berrettini da Cortona, per quel suo affrontare l'architettura come immagine di luce pittorica (2). Inoltre il pensiero teorico ed accademico dell'ultimo dei tre grandi protagonisti del Seicento era accessibile a chi fosse ancorato tuttora all'« epos » di Aristotele ed al « Concetto » ed all'« Idea » di Platone (3).

---

(1) K. Noehles, *La chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, ed. Bozzi, Roma 1970; Ottonelli-Cortona, *Trattato della Pittura e Scultura, Uso ed Abuso loro*, Firenze 1652.

(2) Cfr. nota 2, p. 477.

(3) « *Poetica* », cap. XXIV, di Aristotile.

Nel pensiero cortoniano prendeva risalto il « disegno-concetto ». I teologi del tempo ammettevano che nella creazione fosse stato concesso all'uomo, fatto ad immagine di Dio, di formare « nell'anima in sé un vivo disegno di tutte le cose » (1).

Ma l'iter personale di Vittone passa attraverso il neoguarinismo, ritorno di fiamma di quel Guarino Guarini che riordinò la congerie antologica degli aforismi della tradizione vitruviana in funzione del sensismo inglese di Wottom (2). Lo misi in evidenza nel congresso guariniano di due anni fa, accentuando quella prammatica impostazione empiristica, la quale, nonostante la qualifica di teologo cattolico del sostenitore, conduce a fare dimenticare tanto la patristica neoplatonica quanto la scolastica aristotelica. E permette così di rinnovare la critica d'arte, perché dà inizio ad una indagine di quelle strutture del gusto che si vedono nascere nell'artista e si vedono utilizzare da parte dei cosiddetti fruitori.

L'autocritica dell'artefice e la critica dello storico sono giudizio critico dell'occhio, l'occhio produttore e l'occhio fruitore, nella gioia del parto ideativo e nella consensuale catarsi della percezione. Guarini era convinto che crea l'arte l'umanità migliore, quella assai capace, e con collegiale plebiscitario autocontrollo. Utilità, comodo e piacere comandano i giudizi, spregiudicatamente; piacciono anche cose contraddittorie, le colonne portanti e le colonne che non sorreggono nulla. Sono autorizzate, se conseguono lo scopo prefisso, architetture regolate e architetture sregolate.

C'è qui un nocciolo fondamentale per l'aggiornamento critico, che non poteva sfuggire all'astro settecentesco in ascesa Bernardo Vittone; tantopiù che il suo temperamento era di buongustaio di qualsivoglia trovata critica che i pigri « vignolisti » avrebbero considerata strampalata (3).

C'era, per contro, l'incipiente neoclassicismo, con l'imminente infatuazione del rigorismo logico anche nella critica. È vero; ma erano parole per i teorici nei salotti, come quello del console d'Inghilterra a Venezia (4); parole che non si sapeva come usarle

---

(1) PANOFSKY, *Idea*, Berlin 1960.

(2) A. CAVALLARI MURAT, *Struttura e forma nel trattato architettonico del Guarini*, « Atti del convegno Guarini e l'internazionalità del barocco », Accademia delle Scienze, Torino 1968 (edizione nel 1970).

(3) Ricordo ad esempio le trovate fortemente didattiche del Boschini: « Si vedono camminar le architetture del Tintoretto » (« *Carta del Navegar Pitoresco* » e « breve istruzione » premessa alle « Ricche miniere » oggi ristampate da Anna Pallucchini, Venezia 1966).

(4) Cfr. nota 1, p. 474 intorno al quale lavoro cfr. anche il saggio in nota 4, p. 534.

nell'arte. Per cui oggi è lecito considerare una corrente barocca dell'Illuminismo più densa d'avvenire che l'involuzione neoclassicistica.

Lodoli, quando gli si presentò Memmo per chiedergli lezioni sull'arte, avrebbe confermato illuministicamente d'essere un galileiano. Memmo commentò che « difficilmente potrebbero esser diversi ne' corollari gli stessi principj, che il Galileo scoprì nella meccanica, ed egli (il ' Socrate dell'Architettura ') quasi conseguentemente nell'architettura ». Senonché il francescano sapeva quel che diceva e non confondeva l'introduzione galileiana ai problemi della tecnica architettonica con il libero fantasticare sui logici pretesti dell'invenzione.

È rischiosissimo istituire paralleli tra le antitesi barocco-neoclassicismo, e quelle irrazionalismo-illuminismo; si può correre il rischio di schematizzare fuori della realtà la storia vera. Forse i protagonisti settecenteschi non ne ebbero mai coscienza.

I compiti dell'arte ed i compiti della critica però Vittone non li conobbe che facendo l'arte e la critica; secondo quel suo metodo lento, che sembra tardività ma bensì è conclusività, perché agisce metodicamente superando ogni ostacolo; tra i quali impacci soprattutto quello di non sospettare l'esistenza di problemi se non ci s'immerge davvero dentro; e che onestamente denuncia come movente dell'attività di scrittore in favore di giovani fatti come lui, canavesano puro sangue.

La letteratura tecnica, scientifica e filosofica lo interessava poco; tra i suoi libri inventariati dal notaio che ne constatò la morte, non ne esistono di veramente aggiornati nelle grandi « *querelles du siècle* ». Prevalgono gli agiografi ed i trattatisti rinascimentali. Sembra quasi mancare interesse per le arti belle, pittura e scultura; difatti nel testo si entusiasma dell'affreschista Giuseppe Dallamano perché dalle sue opere « ben spesso ingannato rimane l'occhio di chi mira, non facilmente discernendo dalle produzioni della Natura, e dalla reale esistenza ciò, che per altro non è, che semplice pittura » (1). Eppure ebbe sott'occhi Pozzo, Ricci, Crosato, Galliari, ecc., artisti che ben differentemente si collocano nell'empireo di quel preimpressionismo del quale egli stesso fu partecipe sullo spunto guariniano ed juvarriano (2).

---

(1) *Istruzioni Elementari*, p. 528.

(2) A. CAVALLARI MURAT, *Juvarra e Massari tra neoguariniani e neopalladiani*, « Atti e Rassegna Tecnica », Torino, giugno 1967; A. GRISERI, *Metamorfosi del barocco*, Torino, Einaudi, 1969.

In questa confessione sembrerebbe ingenuamente sconfessare la propria fede per il valore della immaginazione libera, che peraltro tanto bene difende in altro tratto delle « Istruzioni diverse ». Perché da quella libertà continua ad alimentarsi l'invenzione.

Il « libero » « genio dell'Architetto » è un aperto « fonte dell'invenzione », dice nelle « Istruzioni Diverse ». La tradizione di « pensieri » degli architetti è sempre migliorabile.

La tradizione non è qualcosa d'esterno all'umanità, ma processo interiore d'invenzione e rinnovamento ed affinamento di quanto « hanno pensato gli preandati Architetti ». Sotto certi limitati aspetti, è questo un processo storico esistenziale.

Vittone riaffermerebbe lo spunto guariniano d'un processo di formatività storica dell'individualità artistica; il quale sarebbe anche chiaramente autoformatività nelle singole personalità, come dialettico intreccio di azioni inventive e di reazioni critiche; che ambedue fanno maturare le idee formali e le consolidano mediante ulteriori rettifiche ed adattamenti alla realtà delle proposte della ragione e della fantasia.

Ragione e fantasia, le quali sono sinteticamente chiamate nella fase iniziale della gestazione della forma architettonica col termine chiaro di « invenzione », operano la fascinosa e giocosa azione « per mezzo di cui si escogita, scopre e rinviene l'idea della fabbrica che viene proposta da costruire ».

Vittone sembra insistere più sulla produzione dell'arte, che non Guarini; il quale analizza la fruizione, come gusto, come studio della psicologia della gente capace d'intendere l'arte. Utilizza la barocca « idea-concetto » cortoniana e non, per esempio, quella produzione panteistica ma archetipiche di Shaftesbury, il cui concetto imitativo influenzò la corrente neoclassicistica promossa da Winckelmann e da Lessing (1). Per questi ultimi unicamente i greci avrebbero conosciuto il modello perfetto, modello di natura.

Si ricordi che il libro fondamentale di Winckelmann è del 1764 (2), cioè nel lustro delle edizioni vittoniane (tuttavia il manifesto winckelmaniano è del 1755).

L'idea della fabbrica, ormai in tale iter alternativo del vitruvianesimo lontanissimo dal prototipo imitativo in cui ancora

---

(1) L. Venturi, *Storia della critica d'arte*, Firenze, ed. U., 1945, p. 216.

(2) Winckelmann, *Geschichte der Kunst der Altertums*, Dresden 1764. Cfr. anche in nota 1, p. 548.

credeva supinamente Algarotti (1), risulta prodotta in un processo mentale che ha esatta configurazione di « produzione »: la produzione del « Disegno », in accezione latina di ciò che poi si consolida nella materia come « Fabbrica », attraverso la cosiddetta costruzione. Ma anche per consolidarsi quale disegno, esiste un passaggio di tale « produzione del Disegno » attraverso il processo di nascita e di consolidazione, che ha, secondo Vittone, quattro fasi bene indagabili entro la sperimentale conferma psicanalitica dell'artista insita in siffatte confessioni di operatori. L'operatore Vittone, che qui si confessa, conosce ch'è possibile scartare l'ipotesi dell'imitazione oggettiva di preesistenze ideali, come voleva la corrente neoclassicista, contro la quale ha parole di veemente satira.

Ecco le quattro fasi:

1) la predetta « invenzione », che s'è vista essere fase di proposte di possibilità conformative ideali, mantenute tuttavia nel carattere di schemi di spunto;

2) l'operazione di vaglio degli schemi conformativi, adeguandoli alla realtà formativa, cioè quella fase interiore di autocritica che il trattatista chiama « attribuzione »;

3) l'operazione di rimodellazione e di ritempera di tali schemi eventualmente ritoccati, detta di « costituzione », necessaria perché « rispetto alla di lei essenziale perfezione nulla più si abbia a desiderare »;

4) l'operazione autoformativa finale di adeguamento dimensionale e funzionale, in una visione di congruenza con i vincoli naturali ed artificiali, periferici e nucleari, ch'è di essenza economica, nella economicità dell'immagine, e che viene chiamata « distribuzione ».

Al termine delle quattro fasi nasce la forma in un significato speciale proprio alla cultura barocca, ma che tuttavia potrebbe essere già considerata vaga anticipazione di un idealistico concetto di forma totale.

L'epoca vittoniana poteva essere matura per sporadiche ed inconsce captazioni di teorie insite nel processo culturale; per cui in quegli anni (a metà del Settecento) nasce la critica d'arte.

---

(1) Francesco Algarotti, 1712-1764, che di lui entro un superficiale lodolismo antichi pregiudizi delle teorie imitative, specialmente si compromise sull'argomento nel *Saggio sopra l'Architettura*, Pisa 1753. Anche Francesco Milizia, 1725-1799, del rivoluzionario pensiero lodoliano fece un comodo strumento di rigorismo conservativo neoclassicistico.

Gérard, nel suo saggio sul gusto del 1756 (1), affermava che le operazioni dell'immaginazione sono i principi donde nascono i sentimenti del gusto. Giacché, egli diceva, tali sentimenti nascono dall'immaginazione, non ne consegue che essi siano fantastici, immaginari o ideali; essi sono universalmente prodotti dalla forza dell'immaginazione, ch'è una estrema conseguenza, attesoché influenza le operazioni dell'anima. Motivo aristotelico già segnalato.

Nelle « Istruzioni » vittoniane siffatta visione estetica è come presentita; annunciata quale intima sostanza sperimentale, testimonianza della fenomenologia reale. Pure il gergo variato ed immaginifico giova a farcelo comprendere allorquando l'autore afferma che quei primi schemi conformativi della forma, apparsi nella fase dell'invenzione, sono una « semplice immagine della forma ». Una forma che è filosoficamente ancora quasi conformazione che essenza artistica formale.

La semplice immagine della forma « si presenta alla fantasia, prima di essere attribuita, constituita e distribuita », come materia fusa incandescente e modellabile; rimodellabile negli oggetti tecnici e consolidabile delle immagini d'arte. E non quindi qualità delle mere costruzioni tecniche. Perché architettura, per Vittone, è sì « maniera di ben costruire le fabbrica », ma in modo perfetto, come tecnica e come arte.

L'analisi della genesi della conformazione tecnica e della forma artistica non si arresta a quelle quattro viste categorie.

All'« invenzione », all'« attribuzione », alla « constituzione » ed alla « distribuzione », le quali evidenziano la genesi dell'opera, seguono definizioni di altre categorie. Queste sono invero più legate ai problemi pratici e dei contenuti dell'opera stessa.

Viceversa tali contenuti vengono lasciati in un fascio più riserbato, meno analizzato, entro l'involucro formulistico che a Vittone perveniva dall'estetica vitruviana più remota: « disposizione », « ordinazione », « euritmia », « simmetria », « convenienza » ed « economia ».

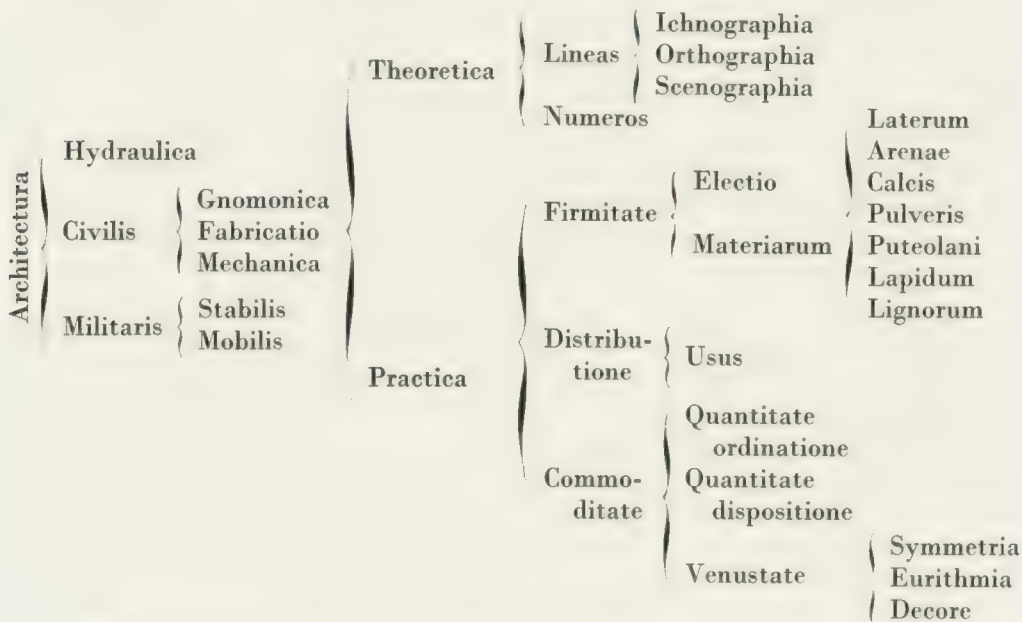
Se sfogliamo i commenti poleniani di Vitruvio, le « Exercitationes vitruviane » delle quali si scopre l'esistenza d'una copia nella biblioteca del Vittone (2), tali categorie troviamo organiz-

---

(1) A. GÉRARD, *Essai sur le goût*, 1756.

(2) Di questa biblioteca del Vittone, dopo il prezioso introduttore compendio fattone da Eugenio Olivero, s'ha oggi un diligente elenco nel volume di Paolo Portoghesi; dal quale peraltro emergono indicazioni di grossi pacchi non inventariati nel dettaglio e perciò definitivamente persi per la nostra curiosità storica.

zate addirittura in tabella definitiva e classificatoria (fig. 52). Le varianti introdotte dal torinese sono modeste (1), pure nella modernizzazione formale.

Ritengo utile istituire un parallelo tra quella che fu per i secoli del Medioevo e del primo Rinascimento la struttura di base filosofica delle categorie afferenti all'architettura e la struttura semplificata, ed anzi semplificatissima, che l'insieme di quelle categorie subì attraverso l'esperienza manieristica, barocca e rococò facente perno, non più sulla concezione unitaria aristotelico-platonica e scolastica quale patrimonio globale ed eterno, bensì sull'empirismo anglosassone di intonazione sensoriale e valorizzante l'attività estrosa del singolo, tanto produttivamente quanto fruitivamente. Quantunque quel patrimonio archetipico si ricontrolli con un rigore consequenziario e sia stato riconquistato dalla corrente neoclassicistica, tuttavia l'opposto modus vivendi nella tecnica e nell'arte esaltante l'estro aveva anch'esso il suo logico controllo d'autenticità spirituale. Eppertanto la corrente barocco-rococò fu certamente in fase con la cultura illuminista ed anzi forse più rappresentativa dell'illuministico anelito di rinnovamento culturale proiettato nel futuro, come già anticipai.

(1) Per la precisione questo diligente schema degli argomenti vitruviani così stilato, ma con i riferimenti ai capitoli di trattazione nel testo latino, è dovuto a Simone Stratico nella sua *Exercitatione Vitruviana Prima*, rilegata nel volume

Quindi, allorché Vittone elenca le categorie accettabili nel suo tempo, denuncia anche l'orientamento semplificatorio del Seicento e specialmente di Guarini verso una prevalente quasi esclusiva attenzione nei valori di bellezza del comodo. Nell'angolo inferiore del diagramma classificatorio si ha infatti la concentrazione nella « Commoditate » di tutt'e quattro le categorie ordinazione, disposizione, euritmia e simmetria, anche se quest'ultime due Vitruvio le considerava parti della « Venustate » con il « Decore ».

Guarini era stato più esplicito nel rompere i ponti con le vecchie distinzioni latine e nell'impostare sensisticamente ed economicamente tutto l'intero problema (1). Vittone è più prudente; ed assomiglia a certi aperti neoclassicisti della fine del Settecento e dell'inizio dell'Ottocento (a Diedo, al Selva, al Cicognara, tanto per intenderci).

Nessuno di quanti filosofarono sulla critica prima del nostro secolo attuale, fu esplicito quanto il teorizzatore del « gusto dei primitivi » (2); nondimeno in questa fase illuminista della teoria vitruviana s'hanno anticipati inviti alla ricostruzione del processo

---

M. Vitruvio Pollione, *Architectura cum Exercitationibus notisque novissimis Johannis Poleni et Commentariis variorum additis nunc primum studiis Simonis Stratico*, Utimi, apud fratres Mattiuzzi, anno MDCCCXXVI e MDCCCXXX, in 3 voll. Si tratta delle postume opere vitruviane di Poleni, cfr. nota 3, p. 485 e delle continuazioni di Stratico, cfr. nota 1, p. 462.

Il sistema vittoniano invece potrebbe schematizzarsi come segue:

(1) Cfr. nota 2, p. 499.

(2) L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, 1926; Id., *Pretesti di critica*, Milano 1928.

inventivo che è capace di suscitare l'entusiasmo della fruizione che producono i capolavori dei primitivi.

È noto (1) che i mezzi pratici per orientare criticamente nel gran mare dell'arte sono di seguire bene ordinate fasi di lavoro: 1) la ricostruzione dei precedenti storici e dei precedenti tecnici; 2) l'interpretazione degli elementi stilistici o di gusto (con la quale si permane ancora in schematizzazioni convenzionali che continuamente sono passibili di revisione e riadeguamento alla realtà); 3) la verifica geniale che gli schemi assunti dal critico siano stati veramente presenti anche all'artista nella sua fase geniale.

Cioè il critico bravo dev'essere un ritrovatore colto, di gusto e geniale. Si conferma così una felice intuizione dell'idealismo crociano nel quale furono formulati due corollari accettabili ed accettati in ogni altro sistema estetico generale: 1) essere necessario studiare i motivi pratici che hanno operato nell'animo dell'artista, come si studiano le idee sue e le abitudini di scuola, l'efficacia sentimentale di queste o quelle forme architettoniche e decorative e così via; 2) essere necessario non arrestarsi ad essi, ma ricercare la sintesi artistica, cioè il momento essenziale e dominante in cui l'artista ha conseguito una propria visione o immagine, la quale trasforma in lavoro d'arte il lavoro pratico (2).

8° « *Produzione delle immagini* » e « *giudizio delle opere* ».

Va da sé, che per fare azione critica occorre una propria adesione a sistemi generali estetici; perché si tratterà di valorizzare oppure di sottovalutare elementi controversi sul valore dell'arte e di sapere inseguire e soppesare nell'iter formativo quelle fasi che si ritiene contino oppure non contino nel capolavoro giudicando. Ma se nell'arco storico rinascimento-barocco-neoclassico esisteva una dialettica alternativa tra quanti ritenevano l'arte tanto più apprezzabile quanto più fosse icastica e quanti, all'opposto, preferivano manifestazioni fantastiche, è chiaramente necessario allo storico dell'arte individuare quegli artisti che credevano nella rappresentazione di una immagine dipendente dalla natura e come tali operavano; oppure quegli altri artefici che aspiravano

---

(1) Cfr. il mio scritto citato in nota 1, p. 466.

(2) B. Croce, *Di alcune difficoltà concernenti la storia artistica dell'architettura*, 1904; U. Spirito, *La vita come arte*, 1941; A. Cavallari Murat, *Le perenni difficoltà dell'estetica architettonica*, « Atti del Fifth International Congress on Aesthetics », Amsterdam 1964, Monton CO, The Hague 1966.

alla rappresentazione d'una immagine indipendente dalla natura nell'accezione umanistica aristotelica (1).

Anche nel Settecento non si può ignorare l'evidente impaccio degli scrittori a liberarsi dai condizionamenti autoritari della tradizione filosofico-teologica e degli antichi autori e modelli, mentre erompe impetuoso il pensiero creato *ex-novo* ma che si è desiosi venga confermato dalla concordanza al pensiero antico di ascendenza o logica naturale oppure rivelativa religiosa. Tale è una caratteristica saliente degli uomini dell'Illuminismo e del tardo vitruvianesimo.

Per cui sempre c'è il dilemma del contrasto intercorrente tra antico e moderno che si risolve in accordo tra antico e moderno. Gli ultimi trattati vitruviani sono estremi tentativi di salvataggio di un patrimonio d'accumulazione che si vuole come accumulo di energia potenziale per l'azione futura. In tale senso è stata vista l'opera scritta e operativa di Guarini (2).

Si può fare altro esempio con Vittone. Egli consiglia regola e sregolatezza nella foggia d'ogni ornamento. Per i capitelli negli ordini dice: « ... ben può lo studioso Leggitore comprendere non doversi nella composizione di tali Capitelli, l'Architetto allontanare dalle buone, e legittime proporzioni loro convenienti giusta la qualità, o la natura dell'Ordine, al quale appartengono, e doversi insiememente procurare la morbidezza dell'unione, ed accozzamento delle cose, che per ornargli vi s'introducono, come cagione, ch'ella è, principale del buono assortimento d'un oggetto, cui si pretende leggiadro, e soddisfacente alla vista ».

Sappiamo, dalla Crusca, che leggiadria è « una cotal quasi luce, che risplende dalla convenevolezza delle cose, che sono ben composte, e ben divisate l'una coll'altra, e tutte insieme ». Leggiadria è quindi sinonimo di bellezza e di « vaghezza », di venustà e di eleganza, e, quando si mettono insieme per farne una sola sintetica (cose che in quell'epoca cominciavano a considerarsi anche teoricamente come « parti » geometriche « e de' colori ») la quale abbia qualità attrattiva inducente « di se desiderio di contemplarla e di fruirla ». Anche Vittone parla di « vaghezza dilettevole » talora appoggiandosi ad esemplificare con composizioni in tinte molteplici « distribuite ed accordate ». E chiarisce in termini di quell'estetica, la quale più che barocca dovrebbe dirsi rococò ed impressionistica, i quali termini sono anticipazioni delle categorie

---

(1) E. PANOFSKY, *Idea: contributo alla storia dell'estetica*, Firenze 1952.

(2) P. PORTOGHESI, *Guarino Guarini*, Milano, ed. Electa, 1956.

woelffliniane: « Nella varietà di queste idee (di Pavimenti, fig. 53), e nel diverso effetto, che elle all'occhio producono, notar si può la differenza; che v'ha dal leggero al forte, dal semplice al composto; dal chiaro al confuso, e dal comunale al grandioso; prerogative, per cui tali idee si rendono altre ad uno, altre ad altro caso, secondo la qualità della Fabbrica, con maggiore convenienza adattabili ».

Sottolineo quei concetti contrapposti di leggerezza e di fortezza, di semplicità e di complicazione composita, di chiarezza e di confusione, di usualità e di grandiosità (1).

Si può passare dagli uni agli altri effetti sul riguardante agendo sul colore, come detto, sul disegno lineare e sulla prospettiva spaziale che si tramutano in immagine formale d'un sentimento.

Esiste in proposito tutto un filone trisecolare della trattatistica architettonica che occorrerebbe inseguire e che corre parallela a quella suscitata nella letteratura, dalle scintille ancor oggi vitali delle epistole di Pico della Mirandola e di Pietro Bembo (2).

Da Dürer e da Serlio, parte quasi certamente lo spunto vittoniano d'un gioco geometrico su quelle « graticole » modulari le quali, non solo agevolano disegno distributivo e tracciamento esecutivo, ma soprattutto aprono uno spiraglio d'indagine psicologica sulla genialità artistica. Usando una quadrettatura ortogonale nei giardini (fig. 53), dice Vittone, « avviene che errare non si può nel riparto, né la mente pure stancarsi nell'escogitarne su le linee che la mano va per questo, e per quell'altro verso tirando il Disegno; ajuto non ordinario è quello che alla mente stessa ne avviene per la varietà, e nuovità delle idee, che per essa, talora anche impensatamente, suggerite le vengono, tra le quali difficile cosa è il non darsene alcuna, che atta sia a servire giusta il genio dell'Architetto all'occorrente bisogno ».

La lineare grafia rettangolo-ortogonale conduce Vittone alla ideazione dell'arabesco piacevole e stupefacente, con processo analogo a quello che, tramite falsarighe curvilinee, condusse Serlio sulla scia di Dürer ad ideare vasi ornamentali.

---

(1) H. Woelfflin, *Rinascimento e barocco: ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, trad. Filippi, Vallecchi, Firenze 1928; l'edizione di Monaco col titolo di *Renaissance und Barok* è del 1888, quelle di Berlino sono del 1906 e 1908; cfr. anche: A. Riegl, *Die Entstehung der Barock Kunst in Rom*, Vienna 1908; e L. Venturi, *Gli schemi di Woelfflin*, « Pretesti di critica », 1929.

(2) G. Santangelo, *Le epistole De Imitatione di Giovanfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo*, Firenze 1954; *Il concetto di imitazione nel Cinquecento italiano*, « Commentari », VII, 1 e 4, 1956.

Nel libro primo di Geometria il trattatista rinascimentale confessa: « Considerato alle regole per me dimostrate nella passata carta, mi è venuto in pensiero di far diverse forme di vasi con essa regola portato dalla ragione e dalle linee, ne me fatticarò, molto in discrivere il modo, perciò che l'ingegnoso Architetto vedendo la figura qui disotto, potrà di essa regola sentirsi, facendo altre forme diverse ». « Bella cosa è veramente il studiare col compasso sopra le linee rette e curve, per chi si trova tal fiata delle cose che l'huomo no' hebbe per aventura mai in pensiero, come è intervenuto a me questa notte, che cercando una forma da fare la forma del vuovo naturale, con più brevità di quella di Alberto Durero, huomo veramente di grande et sotile ingegno, ho ritrovato il modo di fare un vaso antico, ponendo il piè nel acuto del vuovo, et il collo e la bocca con li manichi sopra la parte più rottonda di esso » (1).

È strano a dirsi la constatazione che Vittone, più allievo di Guarini che d'altri, abbia abbandonato i compassi per le squadrette; e non abbia trovato, come fa Guarini, occasione d'avvertire gli apprendisti architetti che troppo non si deve « lasciarsi condurre dalla figura », cioè dalla costruzione geometrica di falsariga, e quindi esterna alla cosa d'architettura che si va immaginando. Buone istruzioni sono quelle che istruiscono alla misura, come faceva il Preti, per il quale i giovani dovrebbero apprendere mediante la pratica esercitazione a cercare la semplicità anziché la « massima composizione » (2).

---

(1) S. SERLIO, *Regole Generali di Architettura di S. S. Bolognese, sopra le cinque maniere de gli edifici, cioè Thoscano, Dorico, Jonico, Corinthio e Composito con gli esempi de l'antiquità che per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio, con nove Additioni, e castigationi, dal medesimo Autore in questa editione fatte come ne la seguente carta è notato in Venetia per Pietro de Nicolini de Sabbia, MDLI* (la prima edizione era del 1544). A. CAVALLARI MURAT, *Interpretazioni dell'architettura barocca nel Veneto*, « Bollettino Centro Internazionale Storia dell'Architettura, A. Palladio », 1961.

(2) F. M. PRETI, *Elementi d'Architettura* (con introduzione di Giordano Riccati), Venezia, Gatti, 1780.

« Il magnifico va congiunto con la semplicità, la qual è tanto più difficile, quanto che ci si giunge dopo aver calcato le vie più composite; avendo gli uomini il difetto che immaginandosi molto difficile da ottenere una cosa, anziché nella semplicità ne vanno in traccia nella massima composizione. Avviene ciò ai giovani singolarmente; ai quali manca la lunga esperienza, che spiana innumerabili difficoltà, ed insegna a conciliare la semplicità colle convenienze dell'edificio »; vedansi anche: M. FAVARO-FABRIS, *L'architetto F. M. Preti di Castelfranco Veneto* (*1701-1774*), Treviso, ed. Trevigiana, 1954 e libro di cui a nota 2, p. 494, oltre che nota 1, ultima citazione.

Le categorie di tipo woelffliniane di cui ho iniziato il discorso ritenendole adombrate in anticipo nella stessa letteratura d'arte barocca, diventano interessanti anche su un terreno molto più battuto dalla critica attuale, quello dello spazio prospettico resuscitato dai pittori ed architetti del Quattrocento e sfruttato sino a tutto il Settecento.

Non sto a dire dell'evoluzione da uno spazio realistico a quello illusionistico degli ultimi tempi; qui mi limito a vederne il suggerimento tematico in alcuni fugaci accenni vittoniani.

Là dove parla delle falsarighe di tracciamento dei giardini improvvisamente confessa un suo segreto metodologico. Alberi e vasi egli li distribuisce lungo gli allineamenti longitudinali e trasversali dei reticoli modulari a maglie quadre (fig. 53), cosicché « serbando fra loro di fila in fila una stessa, o eguale distanza, qualunque sia la parte da cui si misurano, tutti ordinati appaiono in uno stesso filo, o almen concordi in formare una qualche vaga e dilettevole figura ».

È cioè una « maniera di concepire » di gusto architettonico classico, siffatta predisposizione di oggetti nello spazio, cosicché « tutti a trovare si vengano nel legittimo, e conveniente lor posto ».

Posto conveniente non solo a suggerire una formale spazialità che fa architettura, e per tale aspetto interessa anche quando compare nella pittura e nella scultura, bensì anche per quell'allusione a figure significative.

Da poco si era svolta e non s'era ancora spenta completamente la polemica tra fautori di Borromini e di Bernini, il primo accusato di chimeromorfismo nell'architettura mentre il secondo veniva lodato per il suo antropomorfismo.

L'allegoria formale, rispecchiante un contenuto eretico oppure conformistico contro civiltà umanistica e religione soprannaturale, aveva dunque un valore importante nella vita e nel costume. Oggi parte dei critici considera aberranti tali discorsi; e ciò in nome di un purismo astrattistico irridente ai contenuti nell'arte.

Ma tutta l'arte antica, anche se vi scopriamo vita astratta in qualche porzione di ciò che si è consolidato in forma, è aspirazione a un'arte che il contenuto rispetta e che esige che entri nella sintesi formale a sublimarsi in segno di linguaggio.

Quando Vittone parla di alberi e vasi che formano vaghe e dilettevoli figure, allude a quel modo di espressione linguistica che meno fa ricorso a contenuti esornativi. Si tratta di figurazioni

che nella loro posizione reciproca e nei loro rapporti proporzionali significano nell'accezione più pura dell'architettura. Come le volte guariniane, come le volte planteriane, come le fabbriche sacre vittoniane.

Chimeromorfismo, antropomorfismo. Non sono che modi di dire per significare una possibilità di schematizzare conformazioni geometriche e fisiche sulle quali si proietta la nostra personalità d'uomini creatori o d'uomini fruitori. Grazia, eleganza e vaghezza, sono la grazia l'eleganza e la vaghezza di noi uomini che ci specchiamo nelle nostre opere.

C'è modo e modo però di rendere espressivo e più espressivo il discorso. Con segni astratti e con allusioni contenutistiche; emblematicamente.

Del primo modo ho testé detto. Il secondo modo ce lo chiarisce lo stesso Vittone, quale partecipe di un patto quasi criptologico per gente d'altre culture, ma per la cultura europea bene esercitabile in modo da intercomunicare chiarissimamente seguendo Vitruvio e le nozioni in circolo nella società che ha accettato quel patto rinnegando quello dei cosiddetti barbari. Ecco cosa dice a p. 163 delle « Istruzioni Diverse » a proposito d'architettura idraulica per fontane: « Sul riflesso, che vogliono gli ornamenti inservienti a decorare tali sorta di Fabbriche esser tuttora espressivi di cosa, che abbia in sé in qualche modo del significativo, alludendo a istoria, o favola alcuna, la quale sia nota, o n'abbia almeno in alcuna maniera l'apparenza; così che possa in un col diletto, che l'occhio ne prende, andar l'intelletto ancora de' Riguardanti del bel pascolo gustando, che recare a lui suole l'incontrare oggetto, che di trattenimento gli sia per ciò, che rappresenta, col dare a lui motivo d'andarsi esercitando in considerazioni dirette a rintracciare lo scopo, a cui mira il complesso, e la disposizione delle parti, che tale oggetto compongono; cosa, che per l'ordinario suole a lui esser di non poco appagamento, e piacere ».

È una prosa barocca alla quale siamo poco allenati. Tuttavia è possibile scoprire in quei « Riguardanti del bel pascolo » i fruitori ed il loro allenamento a sapere vedere finalità e struttura dell'opera ed a gustarla come forma d'arte figurativa nella quale trovare, da una parte « buon ordine », « buona armonia », « regolare legittima e conveniente » oppure « regolare ed uniforme distribuzione » di elementi significativi in contrasto con la contrappuntata « varietà » di altri elementi posti dall'altra parte, nei quali cioè governa la diversità delle parti collo-

cate e fatte non nello stesso modo (*varius*, *diversus*, *dissimilis*, dice la Crusca).

Hogarth negli stessi anni cinquanta si dilungava a descrivere il piacere che viene dall'incognito dei labirintici itinerari del pensiero alternati a pause confortevoli e serenanti. Il libriccino hogarthiano esce tradotto a Pisa nel 1761 ed è intitolato « L'analisi della bellezza »; libro cioè inteso ambiziosamente a « fissar l'Idee vaghe del Gusto ». È forse il più rococò dei breviari degli artisti del Settecento (1).

Egli credeva, a dirla in breve, che le « cose tutte che cooperano nella produzione della bellezza, scambievolmente correggendosi, e restringendosi l'una coll'altra, quanto lo richieda il bisogno, sono la Simmetria, la Varietà, l'Uniformità, la Semplicità, l'Intrico e la Quantità ». Ho già esposto altrove come siffatte concezioni lo portassero ad entrare nella polemica sulla « linea della bellezza », polemica riecheggiata anche in questa sala dell'Accademia delle Scienze torinese che ci ospita, mediante le voci vive del pittore neoclassico Lorenzo Pecheux e del letterato economista Francesco Galeani Napione a proposito delle interpretazioni di Apelle e di Protogene sulla bravura artistica, compendiabile come « sottigliezza » e « somma tenuità » (2).

9° *« Leggiadria » mediante rinnovabile apparente « Decorazione ».*

La letteratura artistica attuale non ama indagare su quei contenuti didascalici che l'architettura coltivò dal Quattrocento all'Ottocento e dei quali forse solo qualche modesta traccia si sublimò in segno linguistico. Anche se piccolissima sia tale traccia, è errore trascurarla attualmente sul piano critico; perché fa parte di quella cultura e di quella tecnica che si debbono tenere presenti nella ricostruzione dell'iter ideativo. Tuttalpiù si potrà rimpiangere che l'operazione gestativa fosse a basso rendimento nel supremo fine dell'arte. Ciononostante l'operazione di sterilizzazione che oggi si pratica con troppa leggerezza in clima di ideologico asetticismo equivale ad impoverire quel sapore che hanno i frutti di natura, biologicamente integrati da benefici processi fermentativi nient'affatto ripudiati dai buongustai.

---

(1) W. HOGARTH, *The Analysis of Beauty*, London 1753. Cfr. anche: *Biographical Anecdotes*, London 1781 nei quali prende risalto la polemica antireynoldiana.

(2) Cfr. scritto citato in nota 2, p. 491.

Si provi a cauterizzare sanitariamente il gusto ed il sapore irrepetibile della cupola vaticana sperando di rendere evanescente oppure estraneo il mondo letterario di Michelangelo (1); e si vedrà quale anemica immagine architettonica ci resta tra le mani. Altrettanto si faccia nella guariniana cappella della Sindone; e si resterà delusi.

Ebbene, i bei pascoli che Vittone istruisce a gustare vanno perlustrati criticamente, prima che con quella d'altri, con la sua personale guida, ch'è scritta nelle Istruzioni. Questo sì, è atto critico. La separazione della forma astratta dall'implicito contenuto non apre che poche strade per accedere alla struttura formale responsabile dell'immagine quale forma che è scaturita dall'insieme dei più vari elementi di percezione intellettuale e sensoria (2).

Molto di quel ricordare immaginario, ch'è sostanza d'arte, è tra i modi che in quell'epoca di rievocazioni antiquariali rendeva possibile l'incorporo nell'architettura d'una sottile vitale trama di allusioni e di rinvii a mondi poetici che non solo convivevano ma mutavano la struttura stessa dell'astrazione afigurale.

La statica apparente (non quella ch'egli chiamava forma intrinseca, ch'è la statica reale) e la funzionalità apparente (che egualmente non coincide col *commodus* reale) si illuminano di cangianze cinematografiche e semantiche, variamente saporanti le immagini allusive della vita meccanica e delle rievocazioni muscolari connesse. La venustà ornamentale stessa ha timbri differenti se allude ai greci, ai romani, ai manieristi od ai moderni e conferisce individualità all'opera d'arte. Il colore, la linea e lo spazio

---

(1) Ricordo il mio saggio su Michelangelo citato in nota 3, p. 485.

(2) Sia pure lontani, ma collimanti i contributi di P. Toesca, *Saper vedere*, « Annuali dell'I. M. », Roma, gennaio 1932 (saper vedere nell'arte richiede che il senso sia educato a osservare, a contemplare ogni aspetto visibile onde l'opera d'arte può essere formata; ma richiede anche che l'intelletto sia pronto ad accettare l'opera d'arte quale è nei suoi dati sensibili, se pur disformi dai nostri consueti, e attraverso quelli, cioè mediante la forma — solo mezzo di sua espressione — a penetrarne l'intimo ») e di C. Brandi, *Struttura e Architettura*, Torino, Einaudi, 1967 (« Le indagini sulla spazialità, sul colore, sulla plasticità e così via, non saranno allora dissezioni grammaticali e neppure sintattiche, ma davvero strutturali se rivolte a dar conto dell'intuizione globale da cui nacque l'opera. E la conclusione della ricerca sarà data, come per ogni ricerca strutturale, dall'avere reperito e congegnato insieme elementi tali da poter permettere di restituire non già lo scheletro, ma il simulacro, il modello dell'opera »). Sotto il riflesso di quanto citato quell'infatuazione di contenuti cosmologici e sociologici cui assistiamo è davvero una necrotizzazione arbitraria che porta ad anacronistici scheletri ancor più fragili e leggeri di quelli archiviati e combattuti.

stessi non si attuano poeticamente, cioè in maniera inattesa, che per contrasto con preesistenti modi citati e contestati; e perciò sono determinanti nuovi modi di colore, linea e spazio.

È dunque basilare per un architetto vivo e moderno nel Settecento essere colto nella metaforica significazione antropomorfica che dava la proporzione alle colonne degli ordini canonici, semanticamente evolutasi ed evolventesi. La raffinatezza della gestuale animazione della ornamentazione esterna ed interna delle case mediante allusioni a donne ed a uomini, veniva al Vittone da Vitruvio, dai trattatisti cinquecenteschi ed in maniera più diretta da Guarini.

Serlio, addirittura, nelle allusioni antropomorfiche accolte dalle colonne fornisce le equazioni per il passaggio dalla mitologia pagana alla agiografia cattolica e alle effemeridi laiche; per cui l'ornamentazione classica è di volta in volta appropriata: ad uomini civili probi e casti; ad intellettuali; a donne di stato matronale o verginale; a religiosi in clausura; eccetera.

Vittone, anziché alle persone, si dirige alle caratteristiche categoriche più prudenti, diventate così elementi di scrittura rococò mondano, nonostante il diffuso uso nell'architettura sacra. Ciò poté fare anche perché vi associò concetti di proporzionalità musicale: « massiccio e semplice » voleva essere il toscano; « decoroso e gagliardo e di naturale gravità » il dorico; « di contegnosa discrezione e delicatezza » lo jonico; invece « vezzosità e gentilezza » erano proprie del corinzio; « maestà e ricchezza » del composito (1).

La teoria delle figure allegoriche degli ordini Vittone la pone entro la trattazione teorica della modulazione musicale (2). Dovendo aggiornare, se non la catena delle vitruviane regolette geometriche, almeno la giustificazione concettuale che consentisse una riaffermazione di libertà dell'arte e della indipendenza da regole, egli preferisce mobilitare al servizio dell'architettura il suono, questo facendosi addirittura architettura (3).

Due sono i capitoli, uno sulle teorie musicali ed uno sull'acustica architettonica; la prima per giustificare il fare musica e l'altro per istruire sul fare edilizia che serva alle esercitazioni foniche. Il capitolo teorico, che meglio sarebbe adatto per un pubblico di musicisti, non è di sua penna; è lasciato firmare da altri.

---

(1) Particolarmente cfr. gli scritti delle note 2, p. 491, 2, p. 499, e 1, p. 474.

(2) Cfr. il mio scritto citato in nota 1, p. 490.

(3) A. Cavallari Murat, *L'architettura sacra del Vittone*, « Atti e Rassegna Tecnica Soc. Ingegneri e Architetti », Torino, febbraio 1956.

Da una parte si inserisce nell'arco scientifico Galilei, Cartesio, Eulero; e dall'altra nell'arco filosofico architettonico utilizzante la teoria musicale per analogie plastico-spaziali che va dall'Alberti al Diderot, al Galiani, al Briseaux, al Kraft, al Laugier, ai Riccati ed al Preti.

Sotto questo secondo aspetto non sorprende la contemporaneità di Vittone e Preti, collocati ai due estremi poli della Pianura Padana (1). Più volte mi è stato comodo tale confronto ideologico e pratico nel grande episodio barocco-rococò-neoclassico che s'ammanta di scientismo illuminista (2). Ma occorre ricordare che per la storia della musica quelli tra il '50 ed il '60 erano anche anni scottanti per la grande disputa estetica Rameau-Tartini.

Giordano Riccati addirittura parlerà qualche anno dopo nelle sue dissertazioni acustico-matematiche, di « Risorgimento della Musica ».

Vittone invece ne faceva motivo di fondazione di nuova analisi critica dell'architettura in un momento cruciale per tale arte. Se un'analisi critica dev'essere fatta per assecondare l'aspirazione guariniana a fare arbitra del gusto la visibilità, questa sia di sperimentale controllo con l'occhio degli effetti delle proporzionalità geometriche e delle ripercussioni sul diletto spirituale promosso dalla vista dell'opera architettonica.

Sinceramente io credo fosse sua convinzione teorica che « buona maestra delle proporzioni all'occhio gradevoli può esser la Theoria delle voci musicali, avendo la sperienza nelle occasioni fatto conoscere chiaramente ai valenti architetti più o meno gustare negli oggetti l'occhio di quelle stesse proporzioni delle quali più o meno nelle voci si compiace l'orecchio ». Ma nella convinzione teorica v'era solo posto per l'armonia non per il contrappunto; al quale invece nella pratica artistica egli metteva più volte mano.

Insiste infatti sullo stesso motivo di collimazione tra assenza di pena fisiologica come sorgente di piacere estetico: « buona maestra delle proporzioni all'occhio gradevoli può essere la Theoria delle voci musicali, avendo la sperienza nelle occasioni fatto conoscere chiaramente ai valenti architetti più o meno gustare negli oggetti l'occhio di quelle stesse proporzioni nelle quali più o meno nelle voci si compiace l'orecchio ». Ma seguendo quella china, allora, si scenderebbe al livello di meccanicità; per cui in periodo neoclassico più maturo Antonio Barca poté pensare ad una rigo-

---

(1) Cfr. il mio articolo di nota 2, p. 500.

(2) Cfr. i miei scritti sulla teoria veneta dell'architettura di cui alla nota 1, p. 474.

ristica riforma non solo delle proporzioni principali bensì anche alle proporzioni secondarie nelle ornamentazioni, e lanciarsi a rifare tutte le modanature in funzione della sua preferita proporzionalità geometrica aurea (1). Il veneto Diedo contrastò, sul principio dell'Ottocento, in termini romantici tale puerile tendenza (2). Ma ancor prima la derisero, quasi prevedendola nei suoi estremi falsi sviluppi, Diderot (3) e Milizia (4).

L'equivoco di Vittone è l'equivoco di tutta quella curiosa interferenza dei matematici e dei fisici nelle cose dell'arte, tra i quali lo stesso grande Eulero (5). La motivazione dell'assenza di dolore prosegue chiamando in causa lo spirito, la ragione e la natura: « poiché naturale è ai nostri sensi non operare né prendere diletto, che a misura delle operazioni e del moto dello spirito, il quale inserto avendo naturalmente in se quelle proporzioni, che più lo possono muovere e dilettare, né gradimento e quiete fuor di quello trovando, forza è, che quelle ogni cosa cerchi e pretenda, ed in conseguenza pena, soffra e patisca, qualunque volta fatto non le venga di quelle ricever da sensi, mentre da essi riceve dell'oggetto l'immagine ».

Forse i manieristi sarebbero stati capaci della malizia di dubitare della infallibilità della cosiddetta ragione. Guarini ebbe, e lo dimostrai, la geniale intuizione del piacere che dà non solo il consenso con la natura bensì anche il vertiginoso sorvolo sopra i vortici e le voragini della fantasia, la quale scherza con le regole naturali per « far sì che sembri miracolo ». Sotto tale aspetto Guarini fu davvero un eroe anticipatore della concezione novecentesca della « sgradevolezza » di certa grande arte (6).

---

(1) A. Barca, *Saggio sopra il Bello di Proporzione*, Bassano, Tip. Remondiana, 1806.

(2) A. Diedo, *Commenti ed osservazioni su alcune dottrine di F. M. Preti*, Venezia, Alvisopoli, 1838.

(3) D. Diderot, *Scritti d'estetica* (a cura di G. Neri), Feltrinelli, Milano 1957 in parte desunti dalla voce sul « *Bello* » del 1751 nell'*Enciclopedia.*

(4) « Vano è credere che il bello in Architettura risulti dalle proporzioni armoniche », diceva Milizia, « se fosse così gli architetti dovrebbero studiare la musica ed ogni artefice se avesse voglia di fare qualche cosa di piacevole, avrebbe da studiare sotto i maestri di cappella i quali sarebbero i maestri universali ».

(5) Cfr. autori citati in nota 2, p. 488.

(6) Dice T. S. Eliot, che la sgradevolezza della grande arte « ce l'hanno solo quelle cose, che dopo uno straordinario travaglio di semplificazione, rivelano l'essenziale debolezza o la forza essenziale dell'animo umano. Una simile onestà è sempre accompagnata da grandi realizzazioni tecniche ». Cfr. W. Sorell, *The duality of Vision: Genius and Versatility in the Arts*, 1970.

L'editore settecentesco era distratto ovvero timoroso d'andar contro la corrente neoclassicistica, implicitamente positivista avanti tempo?

Se l'utilizzazione della « leggiadria » nella critica d'arte settecentesca incontrava perciò delle limitazioni nell'edonistica impostazione teorica, la « leggiadria » attuata fu d'altro stampo. Là era consentito il gioco fantasioso con le innaturali figure, niente affatto vaghe e dilettevoli per interiore armonia d'ogni parte. Nei modiglioni, per esempio, il barocco sfogò estro irrazionale, digradando sì le sezioni finché il gusto lo consentisse, ma poi facendo strappi alla continuità ed uniformità di variazione delle sezioni, come invece vorrebbe la scienza e come anche vorrebbe la teoria che la natura non fa salti. In quelle mensole, dice Vittone, si dovrebbe seguire la regola generale del restringimento uniforme, ma « resta ad arbitrio dell'Architetto l'assegnar loro quella figura, che meglio a lui pare. Perloché potendo là liberamente egli giuocare di fantasia, produrre si veggono talora dei parti, li quali per la grazia, onde accompagnata va la fantastica mostruosità loro, di nobile si rendono all'occhio, e singolare appagamento ».

Che l'arte fosse un gioco che tiene impegnato l'uomo offrendogli ad ogni istante nuove ed impreviste emozioni, che fosse un gioco che non piacesse (« plaire ») bensì toccasse l'animo (« toucher »), è concetto che già aveva scoperto Dubos, tra l'epoca di Guarini e quella di Vittone.

La violenta commozione artistica non scaturisce se ci si dedica ad un gioco protocollare, bensì se ci si applica ad un processo che si affida all'accadimento capriccioso imprevisto e talora pauroso della sorte (1). È un'estetica « autre », dacché si sperimenta che le esigenze del consumatore dei prodotti artistici vogliono degli artefici ribelli alla consuetudine, « des êtres d'une nouvelle nature », inquieti ed inquietanti. Hogarth un po' aveva capita la lezione (2).

Il capitolo sull'architettura sfruttante cognizioni acustiche è prosa da ingegnere. Essenzialmente fornisce istruzioni per tracciare la sagomatura dei teatri. Capitoli in materia adeguati ai

---

(1) Cfr. nota 2, p. 490.

(2) « La mente attiva, dice Hogarth (cfr. nota 1, p. 512), inclina sempre ad essere impiegata. L'andar dietro a qualche cosa è l'impiego della nostra vita; ed anche indipendentemente da ogni altro fine ci dà piacere. Ogni nascente difficoltà che per un tratto accompagni ed interrompa la traccia, dà una specie di risalto alla mente, rincara il piacere, e quel che altrimenti sarebbe pena, e fatica, divien divertimento e ricreazione. Dove consisterebbe il piacere di cacciare ... senza le frequenti vicende e difficoltà e rovesci che giornalmente si rincontrano nell'esercitarle? ».

suoi tempi mise Vitruvio; ma anche capitoli più sviluppati ed aggiornati misero Diderot e d'Alembert nella loro Enciclopedia, vangelo dell'Illuminismo. Vittone, come modernità è a mezza via come tecnico (1); ha però intuizioni critiche sul gusto del teatro, le quali si riassumono per analogia nel grande esempio che un torinese non poteva non additare al mondo, se l'Enciclopedia stessa vi aveva posta notevole attenzione: si producono disegni appositi (fig. 54) e si loda il Teatro Regio di Torino (2), grande conchiglia dorata e scintillante che conclude lo stile rococò pure mobilitando ogni perfezione e razionalità distributiva, costruttiva ed acustica (3). Era opera dell'emulo Benedetto Alfieri.

10° ***« Dell'Estimo de' Beni sì stabili, che mobili »***.

Quando si parla di « Uso », di « Utilità », è ovvio che anche l'« Estimo » è di casa.

Questa attenzione all'acustica, argomento dunque non di statica, non rientra nelle principali tre categorie vitruviane, tuttavia sin dal trattato latino, sempre, si pretese istruire gli architetti sugli aggiornamenti di tecnica acustica e teatrale. Altrettanto accade per altri capitoli dell'antica architettura e che oggi sono di spettanza di comune e speciale ingegneria. Vittone tratta dell'idraulica, riverberando un clima di competenza locale notevole, ma senza contributi geniali da lui prodotti di persona. Vittone tratta dell'estimo, riverberando anche qui una specifica locale preparazione, attesa la necessità d'espropri e di commerci immobiliari che l'arte militare e l'arte urbanistica esigevano; e qui i suoi pensieri hanno sapore moderno e risulterebbero invece come frutto riassuntivo di esperienze in proprio, specialmente spinte dalle note funzioni di consigliere di amministratori privati ed anche dalle proprie funzioni di amministratore pubblico.

---

(1) Il capitolo delle *I. D.* intitolato « *Istruzioni armoniche ossia breve trattato sopra la natura del suono* » porta la siglatura G. G. Si tratta di G. B. Galletti. Cfr.: CARBONERI, *Appunti sul Vittone*, « Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura », 55-56, Roma 1964; BRAYDA, COLI, SESIA, *Specializzazione e vita professionale nel Sei e Settecento in Piemonte*, « Atti e Rassegna Tecnica », Torino, marzo 1963. In questi ultimi tempi alcune architetture sacre vittoniane sono state studiate acusticamente da G. A. PUGNO, *Contributo all'acustica applicata all'architettura religiosa*, « Atti e Rassegna Tecnica », Torino, luglio 1967. Inoltre, per il Galletti consultabili sono il mio libro su Chieri (cfr. nota 1, p. 351) ed il catalogo della Mostra del Barocco Piemontese, 1963.

(2) Autori vari, *Il Teatro Regio di Torino*, capitolo su « la sala alfieriana e la rimodellazione novecentesca » di A. CAVALLARI MURAT, Torino, ediz. AEDA, 1970.

(3) Cfr. nota 1, p. 460.

La dinamica patrimoniale nel corpo cittadino e nei dintorni spingeva gli uomini del Settecento ad essere precisi estimatori dei beni nel circuito dei mercati che lo stato autoritario talora stimolava e talora frenava per evidenti motivi di incentivazione e di mortificazione caratteristici nell'epoca che precedette la impostazione liberale post-napoleonica.

Sono in tutto nove o dieci paginette quelle dedicate ai problemi « Dell'Estimo de' Beni sì stabili, che mobili ». Pochissimo spazio vi è dedicato rispetto ad altri settori; tuttavia un limpido discorso condotto con animo prudente, equo e ragionevole, certamente derivante da esperienza e da convinzioni. E vien voglia di approfondire la ricerca delle fonti bibliografiche cui attingeva e di comprendere se, quando egli afferma « io penso », non sia in quelle sue proposte originale ed innovatore di una disciplina che finora non ha amato indagare sulla propria storia e genesi (1).

Lo conclude dicendo che « tutti questi riflessi, e queste distinzioni adunque dovrà l'Estimatore secondo le contingenze andar facendo; e così mediante l'esperienza, che piena aver dee nell'uso delle cose del Mondo, andare il giusto valore indagando, e determinando dei Mobili, appoggiato tuttora tenendosi a quanto da un Uomo accurato esigono la prudenza, l'equità, e la ragione ».

Non è un'argomentazione positivista, ignara dell'esigenza e delle ripercussioni della bellezza. « Per quanto riguarda l'Estimo de' Mobili due cose circa essi debbonsi principalmente considerare, le quali sono il materiale, e la forma. E questa in due maniere vuol essere intesa, cioè come costitutivo del Mobile, e come opera dell'Artefice ».

S'interessa in ambedue i casi « al genere, alla specie, alla qualità, e quantità, ed allo stato dei Mobili, come pure alle circostanze de' tempi, e de' luoghi ne' quali seguire ne deve l'Estimo; tutti termini, che ne possono di molto far variare il valore ».

Interessantissimo test psicologico per un artista rococò è la congerie dei materiali costituenti elencati, nei quali predomina

---

(1) Nei libri di estimo si ama riferirsi, come precedente storico, allo scritto del 1726 ristampato nel 1755 di Cosimo Trinci denominato « *Delle stime dei beni stabili* »; ma, viceversa, è sufficiente leggere tale scritto (Cfr.: COSIMO TRINCI, *L'Agricoltura* [*L'Agricoltore sperimentato, ovvero Regole Generali sopra l'Agricoltura, accresciuta di una raccolta di opuscoli appartenenti all'Agricoltura*], Venezia 1768) per convincersi che non ha niente a che vedere con l'estimo edilizio bensì di estimo rurale. Dice per esempio che « l'arte di ben coltivare la terra, non sia molto distante da quella di saperla giustamente estimare »; ciò sulla scia del noto Giov. Vettorio Soderini. In altro luogo dice cose interessanti anche oggi: « La terra non è ingrata verso di noi, anzi è il vero simbolo della gratitudine stessa »; « dalla cattiva condotta dei padroni, e dei lavoratori, dipende la diminuzione del lavoro ».

una simpatia per il suntuoso ma variato e colorato con aspirazione al lievemente grazioso e galante (1), d'altra parte riflesso ma meno energicamente caratterizzato del gusto materico e tattile visto in Guarini (2). Altrettanto interessante ma per logica critica è l'esame della funzione forma nel valore delle cose: « Riguardo poi alla forma convien distinguere il buono dal cattivo disegno; il moderno dal men moderno; e l'uno e l'altro di questi dal disusato, ed antico; accidente questo, che inapprezzabile render ne puote la forma ».

Segue un pronunciamento sull'ingiustizia sociale del valore di mercato a proposito di retribuzione degli autori e maestranze quando « manchi agli Artefici l'occasion del lavoro: sebben per altro, a mio avviso, ragion non vuole, che venga l'opera loro riconosciuta con una men che giusta, ed onesta mercede ». Commenta però: « Il contrario del che può all'opposto accadere, allorché manchi il numero degli Artefici all'esigenza delle occasioni ».

Questa è saggezza morale. Ma v'è anche l'acume scientifico quando sui beni immobili, più a lungo esaminati (3), egli propone la media tra costo di produzione e costo di capitalizzazione, in base alla rendita. « Così penso potersi ragionevolmente tenere il giusto valore dell'Edificio alla media di dette capitali somme, il

---

(1) A pp. 80-81 di *Istruzioni Diverse*: « Vengono sotto il nome di genere i metalli, le gioje, le pietre, e i marmi, i legni, le stoffe, ecc. Presentansi sotto quello di specie fra i metalli l'oro, e l'argento, il rame, lo stagno, il ferro, il piombo, ecc. fra le gioje, i diamanti, i carbonchj, gli smeraldi, i rubini, i zaffiri, i topazzi, le turchine, le perle, ecc. fra le pietre (parlo delle fine) i diaspri, le agate, gli ametisti, le calcidonie, le cornione, e tante altre, di cui troppo a lungo sarebbe il dire; fra i marmi gli alabastri, i brocatelli, i diaspri, i porfidi, i bianchi, i neri, i gialli, i mischj; ecc. fra i legni, se nostrali, la noce, il pero, il pomo, il corniolo, il busso, l'olivo, la rovere, l'olmo, il castagno, la pioppa bianca, e la nera, il frassino, il tiglio, il pino, il cipresso, l'abete, ecc. Se forestieri, l'ebano, il sandalo, la granatiglia, il cocco; ecc. fra le stoffe la seta, la lana, il lino, il cotone, l'oro, l'argento; e così tanti altri vari generi, e specie, che nell'uso del Mondo occorrono ». Seguono osservazioni sulla qualità, quantità e stato (se usati e ancora usabili o no).

(2) Cfr.: note 2, p. 499 e 2, p. 491 e 3, p. 490.

(3) « Per dir d'altro genere di beni stabili, quali sono li fondi terreni; le cose, che per giustamente estimargli, parmi sieno fra le altre principalmente da osservarsi, sono la natura, la situazione, lo stato, e la rendita loro ... per determinare il valore ... altro intrinseco, o razionale, ed altro intrinseco, o popolare. Valore intrinseco, o razionale intendo quello, che corrisponde specificamente alla rendita considerata come frutto di capitale fruttante alla ragione comune; ed intrinseco chiamo o sia popolare quel valore, che dipende non già tanto dalla rendita, quanto anche dal volgare apprezzamento, e giudico, che di simili fondi fa la comune degli uomini abitanti nei contorni ove sistemato è il fondo, che si deve estimare ».

quale rinverrassi per tanto con unire insieme la detta Somma, e Capitale, e prendere del composto loro la metà; dalla quale tuttavia si dovrà poi sempre per le ragioni sovraddette dedurre la spesa della riparazione, e ristabilimento, per averne il giusto valore al tempo dell'Estimo » (1).

11° *Tre categorie critiche innovatrici della venustà visiva.*

La prima esposizione quasi conformistica e scolastica delle « Istruzioni elementari » e la seconda esposizione più disinvoltamente testimoniante le esperienze di vita delle « Istruzioni diverse » conferiscono alla figura del trattatista Vittone uno sconcertante aspetto di disordine e di asistematicità che contrasta molto con il carattere dell'intero arco sperimentale e sistematicamente classificatorio del suo ideale d'arte concretamente realizzato. Ho detto a suo tempo che tale è la sua maggiore gloria (2) perché quell'indagine che permea le singole tappe e l'intera catena d'esse è veramente notevole e rivela la proverbiale unghiata del leone nella storia dell'architettura.

Un lettore attento degli scritti deve distinguere quelle prime scorie, di convenzionalità e di farina altrui, dalle autentiche confessioni; e soprattutto deve riordinare il tutto ricostruendo un congetturale testo non mai compiuto redazionalmente, il quale soddisfi l'esigenza nostra di inserirlo storicamente nella letteratura tecnica e critica del Settecento.

---

(1) Questa mi pare una buona estensione e un buon perfezionamento di quanto indicava il Trinci (cfr. nota 1, p. 519) nelle sue sette argomentazioni. Nella quinta si parlava « Delle considerazioni, e degli avvertimenti necessari per quelli Stimatori, che deducono il valore del fondo dalle sole rendite », nella sesta « Delle considerazioni utili, e necessarie per molti Stimatori, che per dare prezzi ai beni, non sanno, né vogliono servirsi di altra regola, che delle rendite; e per quegli ancora, che saviamente praticano di riscontrare il prezzo dei medesimi beni, già valutati a ragione di un tanto la coltra, con quello, che ne risulta dalle rendite, per maggiormente assicurarsi ».

L'argomento del contributo piemontese alla scienza dell'estimo può anche vedersi nel dopo Vittone. Ricordo in proposito i trattati del Beria e del Grossi: *Instituzioni pratiche per l'estimo de' beni stabili e mobili et altre riguardanti il giudizio di perizia indirizzate ai giovani che vogliono abbracciare tal professione. Opera utile non solo alli medesimi, ma ancora alli misuratori, agrimensori, capimastri, mastri da muro ed a qualunque persona possidente case e beni di Tommaso Beria, Architetto Misuratore ed Estimatore*, Torino 1796, Stamperia Reale (Torino 1830 ristamp. Ghiringhello).

(2) Cfr. nota 3, p. 514, da quel mio antico saggio del '56 è tratta la tabellina delle conformazioni geometriche occulte nella casistica delle chiese vittoniane (fig. 63).

In più, il lettore serio deve fare quella integrazione del poco ch'è stato scritto col molto ch'è stato fatto, perché quei fugaci accenni a qualsivoglia argomento si colorino della reale significazione allusiva ai fenomeni indagati e risolti. Come dissi per Guarini, il luminismo del modenese, luminismo architettonico, quello ch'è stato paragonato al pennellare d'un Magnasco (1), balza fuori dall'integrale operato, dalla trascrizione in lingua critica moderna, dalla simultanea documentazione della parola scritta, dal disegno nelle incisioni in rame e dalle fotografie delle opere e dei loro dettagli. Così ora, a proposito di Vittone, occorre fare altrettanto per cogliere quei valori di pittoricità anticipatrice di impressionismo ancora settecentescamente intesi come spazialità prospettica della luce e delle trasparenze, affine a quelle dei pittori veneziani del tipo Guardi (2).

Senza tali elaborazioni svolte tanto a tavolino quanto sulle opere non si può afferrare appieno il significato globale delle quasi woelffliniane categorie anticipate da Vittone, « dal leggero al forte », « dal semplice al composto », « dal chiaro al confuso », « dal comunale al grandioso ». Ed altrettanto si può affermare per le qualità d'apprezzamento pre-purovisibiliste delle pietre, che tuttavia potrebbero essere qualifiche correnti da tecnologo (definenti i materiali quali assorbenti la luce, o riflettenti, o assorbenti, o levigati, o traslucidi od opachi cioè in questi due casi non trasparenti), ed altrove usate dallo stesso Vittone. Esse possono anche colorarsi di significazioni critico-figurative alla moda dei pittori; naturalmente se le si leggono lasciando nello stipo il dizionario. Le ricordiamo: « l'ombra », « lo splendore », « la nitidezza », « la pulitezza », « la diafanità », « l'opacità ».

C'è dissidio tra la prosa dei mineralologi e quella degli artisti. Non è un dissidio illogico. Se Diderot come enciclopedico nella trattatistica differiva da Diderot come critico dei Saloni parigini, non ci si deve stupire se Vittone, artigiano e ingegnere, non lasciava talora intravedere Vittone, architetto e critico di se stesso e del proprio tempo (fig. 54).

Dunque ora vanno riesaminate, con la maturità acquisita in questo primo giro perlustrativo, le quattro categorie, implicanti grosse polemiche tra le opposte categorie di tipo woelffliniano, le quali più ci convincono allo stato attuale delle nostre conoscenze.

---

(1) Cfr. note 2, p. 499, 2, p. 494, 1, p. 472, 2, p. 500.
(2) Cfr. note 1, p. 472 e 2, p. 500.

« *Dal leggero al forte* ». Questa prima categoria, coinvolgendo prevalentemente la *firmitas* apparente, diventa davvero importante nella proiezione in avanti, entro i tempi nostri, per i quali Vittone è un messaggio che scavalca l'involutivo « dorismo » neoclassico. Benché innamorato come storico dei segni linguistici dei greci (piattabanda) ama però concretamente il lessico romano (arco). Non ha il processo ufficiale di Piranesi, il quale piuttosto prepara Quarenghi. Semmai conta per lui il sottocutaneo Piranesi; non laziale ma veneto; ch'è scherzosamente settecentesco e lucente quando opera da architetto nella cappella dei Cavalieri di Rodi e non da pittore.

Ma non tanto lo seduce la geometria disegnativa allusiva della statica, quanto invece la trasposizione in termini di luce pittorica scorporante, smaterializzante, dinamicizzante una speciale schopenhaueriana vita meccanica delle architetture (1).

Come l'ottiene in pratica, ormai, la critica ha messo in risalto, talora appoggiandosi al suo stesso testo del trattato.

L'utensile valido non è insegnabile. Solo l'architetto tecnicamente e fantasticamente dotato può, se esercitato, fabbricarselo; solamente questi, « Poiché egli è certo, andarsi gli effetti

---

(1) Ricordo le commosse parole, condizionate dalla cultura accademica romana e dalla rinnovata lezione mediterranea pure in Piemonte di Juvarra, con le quali Vittone elogia il greco « intercolonnio », bello ed elegante più che altri mai (osservazione IV), perché possiede la « prerogativa della sussistenza: la Fermezza ». Viceversa pratica sarebbe la motivazione dell'uso dell'« arco » (osservazione V), perché « egli è costante, che abbiamo nell'uso degli archi la più ingegnosa, e provvida maniera, che dare si possa, per la costituzione degli Edifici: e questo è il motivo, per cui sono essi cotanto praticati ai nostri giorni ».

Anche rammento il bilancio del confronto: « Per quanto bella, e lodevole sia una maniera, di cui può l'umana ragione valersi nella disposizione delle sue cose, tali però sono sovente gli accidenti, tali le circostanze, che in questa s'incontrano, che prudenzial fatto riputasi l'ommetterla, e d'altra servirsi tutto che di bontà a quella inferiore. Accade ciò appunto nell'uso degli Archi. Men leggiadra al certo è di questi la maniera, e men maestoso l'aspetto di quanto lo sia l'Intercolonnio; ma i vantaggi, che seco ne porta l'uso, tali sono, che obbligano gli Architetti a servirsene a preferenza di quello. E certamente il maggior comodo, che arreca agli esercizi dell'Uomo la più spaziosa loro distesa, il molto minore dispendio che ne richiede la struttura; e la maggior sicurezza dell'Edificio sono vantaggi, che basterebbe il non curarli, per dimostrare o di non conoscerli, o di non sapere a provida ragione saggiamente accomodarsi ».

Vittone, a p. 285, fa presente la necessità che la « distesa » sia in rapporto all'altezza dell'architrave perché non si rompa con peso proprio e sovraccarico. Il proporzionamento si fa con « sussidi che l'Arte suole, e l'industria in tali emergenti suggerire, coi quali certamente praticar si potranno intervalli d'assai maggiore distesa », come a Palazzo Madama e come nel peristilio di Superga.

prospettici d'un oggetto variando a misura, che a cangiar si vengono gli accidenti della luce, della cui illuminazione reso viene quello visibile ».

È quindi un fatto del « temperamento della luce » e dello « stato dell'occhio »; cioè un fenomeno di quell'« adattamento », ch'è contemplato dalla « leggiadria » (1). Una leggiadria che, come s'è visto, tende a snellimenti notevoli portati « ai nostri giorni » ... « dal gusto de' Posteri, senza detrimento di quanto dalla ragione esiger possano le leggi della soddezza ».

« *Dal semplice al composto* ». Questa seconda categoria critica, coinvolgendo fenomeni progettuali distributivi, costruttivi ed ornamentali, incentra sulle scelte del gusto una delle grosse porzioni di dissenso nella più generale « querelle » tra artisti rococò e neoclassici, quella dell'unicità e della molteplicità.

Guai a schematizzarne i poli in guisa scolastica, come si usa fare frequentemente. Gli schemi nascono non dai lavori altrui, ma dall'osservazione della realtà; ed infine debbono venire confermati dalla stessa condizione reale.

Nelle « Istruzioni Diverse » Vittone più volte fornisce soluzioni differenti, semplici e complesse, d'uno stesso tema e sottolinea la validità come arte d'ambedue le determinazioni d'invenzione, di ordinazione, di constituzione e di distribuzione.

Alla tav. 93 ed a p. 195 svolge pianamente una lezione di essenzialità, oltre l'equivoco metro quantitativo, dimostrando che si può svolgere un tipo di composizione complessa se si dispone di spazio sufficiente, e che invece, avendo poco spazio entro cui collocarsi, si deve ricorrere alla più semplice composizione di pochi elementi. Confronta due ambientazioni di altare (fig. 55). Nella prima mostra la possibilità di costituire un complicato fondale alla tavola della mensa condensandovi una notevole congerie di cose: ordini architettonici e cornici fastose e figurate per la pala e per le grate che separano il presbiterio dal coro. Nella seconda mostra invece che bastano quattro testine ed otto aluccie di cherubini a fare ornato con allusione a pari fasto trionfalistico. Basta infatti pochissimo a muovere il sentimento attraverso la memoria di significazione ed a colmare il vuoto di natura con cosa che michelangiolescamente potremmo dire bella perché « immaginata o vista dentro al cuore ».

« È », dice Vittone, « un'idea, che servir può per l'Altare d'una Cappella, ove per la troppo grande angustia del sito luogo non

---

(1) Cfr. nota 1, p. 504.

resti ad ornamenti, i quali abbiano alcun poco di distesa, e di sfarzo, senza occupar in parte i lasenamenti od altre consimili principali membra della Cappella: e questo è il motivo per cui disposte vi si sono lateralmente quelle figure di Cherubini, come ornamenti, che naturalmente star possono bene, e nella torre del loro fasto a tali membra, ancorché in buona parte vi si stendano sopra; laddove, se avuti si avessero a ritenere gli ornati d'una si fatta Immagine, o sia Ancona entro lo spazio compreso tra le Lasene, avrebbe convenuto dare nel meschino, e nel secco ».

Cioè, ripeto, facendo quel che si suole fare per ornare ed incorniciare le pale da altare, unendole alla mensa, si sarebbe conseguito un effetto misero ed arido. Meschinità e secchezza mentale di chi opera nell'ideazione formale senza cognizione ed animo adatti a risolvere i problemi dell'arco ideale dal composto al semplice.

La liceità del composto oppure del semplice dipenderebbe dalla varietà dei vincoli, delle circostanze, delle assunzioni tematiche e delle norme stilistiche; giacché, come dice il nostro autore, a proposito di profili di cornici, si può scorgere «che fa nobile per se all'occhio, e più graziosa comparsa la possibilità molteplice di scelta ».

Non va confusa la varietà intrinseca delle ornamentazioni, «la composizione, e forma loro », con la varietà estrinseca, la quale nasce «dalle circostanze, che dar si possono in esse o di lontananza, o di scorcio, o di sotto in su, o di altro consimile accidente, per cui variarle sovente di forma conviene, ovvero di proporzione, o misure ».

Non solo, dunque, di misura più o meno estensiva, cioè di scala, bensì si tratterebbe anche di misura numerica, di quantità.

Il tempo era maturo non solamente per intuire tale verità, bensì anche per teorizzarla. Qui la diatriba tra i teorici barocchi-rococò e neoclassici giovò molto per deduzioni chiarissime e di natura veramente illuministica, come nella formulazione di quella legge dell'ottimale equilibrio tra semplicità e molteplicità, le cui quantità sono legate in principio di reciprocità. Tale principio di reciprocità io amo attribuirlo ad Ermenegildo Pini, coevo di Vittone; anche se personalmente ne ho proposta l'estensione generalizzatrice, vedendone la utilizzabilità in ogni epoca stilistica, e quindi anche nella nostra.

Nel 1770, data dell'edizione in Milano dei « Dialoghi sull'Architettura », già citati (1), il principio suonava come segue: « Il

---

(1) Si tratta del barnabita che A. Comolli (*Bibliografia storico critica dell'Architettura Civile*, Vol. 1°, Roma 1787) elogia e difende dagli Efemeridisti romani. Pini paragonò Borromini a Cartesio. I romani non accettarono un confronto si-

sommo bello dell'Architettura si ha quando col minimo di parti regolari, ed ordinate, si conseguisce nel tutto il massimo di rapporti convenienti ai proposti fini ». Il gusto scientifico, e quindi la preferenza enciclopedica e illuministica per i problemi di minimo risolubili matematicamente (con la matematica differenziale neonata) risale appunto alla metà del Settecento, allorquando Maupertuis intravide una legge di Minimo generalizzata ed applicabile anche a problemi teleologici (1). Il medesimo gusto spingerebbe a gradire, come controprova al teorema del minimo di Pini, un capovolgimento del problema osservandolo non con occhio neoclassico, bensì con occhio barocco-rococò. Si potrebbe sostenere che « l'ottimo della piacevolezza si ha quando, col minimo di strutture estetiche irregolari, si consegue nel tutto il massimo di regolarità unificata e normalizzata conseguita con la necessaria intima massima congruenza ».

Associando tale teorema neoclassico a quello barocco, che l'ottimo della piacevolezza si ha quando col massimo di strutture estetiche regolari si consegue nel tutto il minimo di varietà, si ha la generalizzazione predetta nel principio di reciprocità, entro il quale trovano assetto i fattori della composizione architettonica, in senso lato e, naturalmente, premessa l'avvertenza che quando si parla di piacevolezza non si accenna che allo spunto d'innesco del processo che conduce alla forma, per cui piacevolezza e bellezza non coincidono.

Come nelle concezioni fisiche enciclopediche prende piede la teoria energetica dell'equilibrio, per cui una stasi non è che un attimo di dinamica ricerca di quella tregua statica, come nella

---

mile. Eppure il Comolli lo approva e la storia ci ha insegnato a vedere che le ripercussioni nel mondo della scienza pura per merito di Cartesio (coadiuvato naturalmente in anticipo da Galileo e dopo da Newton) non sono superiori a quelle nel mondo dell'architettura a responsabilità di Borromini (coadiuvato da Guarini). Aggiungo la notizia che i « Dialoghi » del Pini furono recitati all'università di San Paolo in Milano, epperciò ebbe notorietà nel mondo culturale barocco e neoclassico del terzo quarto del Settecento. Cfr. anche i miei scritti citati nelle note 1, p. 459, 2, p. 473 e 1, p. 474.

(1) Il principio della minima azione, basato sull'esempio analogico della propagazione della luce (che sceglie il cammino corrispondente alla minima azione) fu espresso da Maupertuis nel 1744, ma Koenig cercò di dimostrare che fu preceduto da Leibniz. Fu difeso da Voltaire nella « *Diatriba du doctor Akakio, medicin du pape* » (opera scandalosa che fu bruciata dal pure disinvolto Federico II) e da Eulero, nella « *Dissertation sur le principe de la moindre action avec l'examen des objetions de M. le Prof. Koenig faites contre ce principe* », stampata a Berlino nel 1753. Cfr.: nota 1, p. 482 dato che il mio scritto su Menabrea ha dettagliata bibliografia in proposito.

natura tutto cominciava apparire in una prospettiva di moto, di pulsazione, di provvisorio accadimento concatenato a fenomeni di vita non bloccata ed impietrita e come la luce comincia ad essere afferrata concettualmente non come dardo costituito da fluido materiale bensì come vibrazioni secondo leggi che tutti i più grandi fisici e matematici, da Newton in poi, indagano con precisi algoritmi sempre più mordenti e calzanti, come quelli lagrangiani (1), così anche nel settore figurativo irrequietezza e inquietudine s'avviano a sostituirsi a serenità ed a quiete contemplativa. Succede alla classica catarsi una nuova catartica sostanza del piacere estetico, ch'è attimo di sensazioni e di impressioni nient'affatto neoclassiche, bensì barocche e rococò. Ad un'unica eterna sollecitazione estetica, che si faccia forma d'un sentimento, succede un tumulto molteplice di segni che incidono in altro modo su quel sentimento che si fa forma d'arte e capolavoro.

Qui tornerebbe opportuno indagare come possa leggersi con l'aiuto di pura visibilità e di integrale visibilità nel linguaggio figurativo quell'insieme di valori critici che si chiama « colore » e che è una luminosità colorata pregnante di calore umano. Se anche nel disegno in bianco e nero il colore-calore si lascia scoprire al primo contatto fruitivo, nell'architettura ancor più è vivido, specialmente nella Pianura del Po ed a Venezia (2).

Nell'architettura, anziché tratti di inchiostro di china, fungono da supporto materiale delle immagini architettoniche gli stessi elementi ornamentali e strutturali, come dirò più avanti.

L'ornamentazione barocca-rococò dei neoborrominiani era un disegno ed un modellato che conduceva alla creazione d'una particolare luce colorata e calda; e ciò avveniva più direttamente che con altri espedienti tecnici, cari invece ai neopalladiani settecenteschi.

La moltiplicazione dei riflessi della luce incidente, più o meno dosata, sta dunque nel tema del semplice e del molteplice, in corso d'esame, come materia di contemplazione e di fruizione.

---

(1) Per un dovere di cortesia all'ospitalità, dato che qui siamo invitati dall'Accademia delle Scienze di cui fu virtuale fondatore Lagrange, ricorderò ancora che fu proprio il meccanico razionale torinese ad estendere il principio di Maupertuis al moto di un corpo qualunque, nel qual caso l'azione maupertuisiana è definita come l'integrale della quantità di moto estesa allo spazio, ossia il doppio dell'integrale dell'energia cinetica rispetto al tempo. Cfr. W. C. Drappier, *History of Science*, Cambridge 1929-1947, trad. it. Einaudi, Torino 1953; R. Dugas, *Histoire de la mécanique*, ed. Griffon, Neuchâtel 1950.

(2) A. Cavallari Murat, *Il colore nell'architettura*, « Atti e Rassegna Tecnica », Torino 6, 1958; Idem, in note 1, p. 496 e 2. p. 500.

Un episodio vittoniano ci esemplifica siffatta considerazione critica e metodologica. Basta consultare la tavola 45 delle « Istruzioni Diverse » e un disegno della Collezione Anselma (1). Nel disegno autografo della facciata della Chiesa di San Francesco in Torino, del 1768, sono proposte due soluzioni, una di Quarini ed una di Vittone (fig. 56); la prima di gusto elaborato alla moda rococò e con le alte colonne scanalate; la seconda con le egualmente alte colonne lisce di semplicità quasi neopalladiana e neoclassica. La tavola del trattato presenta, come accettata la soluzione del discepolo e coadiutore di bottega, quella neoborrominiana. È la soluzione che fu eseguita. Nel testo l'autore delle « Istruzioni » se l'attribuisce, pago che l'una e l'altra fossero impostate sull'ordine unico gigante, « l'antiche Romane Fabbriche imitando ».

Certamente il maestro torinese scelse la soluzione mossa e colorata data epidermicamente dall'allievo chierese perché più vicina al gusto leggero di moda che questi aveva saputo cogliere valendosi della giovinezza posseduta in corpo. La giovinezza è sempre più al corrente delle esigenze del « Mondo » fruitore. Il libro degli ornamenti di Meissonnier, torinese (2), faceva ancora testo per la società piemontese.

La rassegna delle categorie vittoniane della bellezza a questo punto immette nella problematica della immagine distinta oppure indistinta.

« *Dal chiaro al confuso* ». Questa terza categoria, che si richiama come sua premessa alla seconda su unicità e molteplicità, recupera dal passato antichissime polemiche su « finito e non finito », su palpabile o impalpabile, su presenza ed evocazione, su veglia e sogno, su ragione ed ebrezza, su coscienza e subcoscienza; tutte polarità artistiche che la cultura post-illuministica volle sottoporre ad indagine teorica e sperimentale, talora sbilanciandosi

---

(1) È segnalato in fig. 5 da V. Moccagatta, *L'architetto Mario Lodovico Quarini e le sue opere*, « Atti e Rassegna Tecnica », Torino 5, 1958. Il disegno preparatorio della Tav. 45 delle *I. D.*, ch'è quello della costruzione reale cioè senza la duplice soluzione, compare in un volume di autografi della Biblioteca Reale di Torino, al n. 45. La raccolta torinese è segnalata da N. Carboneri, *op. cit.* Si intitola l'Architetto Civile, volume originale delle opere del Signor Bernardo Vittone, insigne allievo dell'Accademia di Roma, del MCCCLX. Altro insieme di elementi integrativi alle incisioni del testo vittoniano è costituito dalla raccolta parigina segnalata da R. Wittkower, *Vittone's Drawings in the Musée des Arts Décoratifs*, « Studies in Renaissance and Baroque Art », Phaidon 1967.

(2) Cfr. mia conferenza (nota 2, p. 491) e successive riprese dell'argomento sino ad oggi J. A. Meissonnier, *Livre d'ornemens*, Paris 1734; *Schede Vesme*, « Spaba », 1963.

nell'accezione positiva (e si ebbe il neoclassicismo autentico) oppure nell'accezione spiritualista (e si passò dal barocco al romanticismo).

Ho già messo in evidenza che Guarini aveva trasportato, dalla pittura e dalla scultura, all'architettura il problema della immagine vista da lontano e non finita per rispondere ad esigenze figurative in ornamenti e fattura di capitelli qualora lo richiedesse un effetto pittorico generale da perseguire (1). Ora il suggerimento va ripreso, perché è Vittone che lo riprende quale neoguariniano e quale figlio del suo secolo nel quale la civiltà coloristica dei veneti aveva preso il sopravvento nel mondo delle arti.

Sul piano pratico Guarini tende al colore caldo ma scuro, rosso e bruno con chiazze valorizzatrici di ombra nera e di brilli giallini. Vittone invece, anche se usa lo stesso laterizio delle fornaci piemontesi e la stessa calce locale, aspira al colore caldo ma chiaro: rosa, celeste, verde, giallo con ombre blu e brilli bianchi. Sono due atmosfere diverse, anche se una ha preparato l'altra.

Sul piano teorico Guarini ha quel sanguigno furore memore della pregevole sgradevolezza michelangiolesca ed invece Vittone quell'estro euforico della infinita trasparenza luminosa che fu, a suo modo, serio furore arcadico, come in Tiepolo ed in Guardi.

In frammenti il trattato guariniano e le istruzioni vittoniane giustificano l'esigenza di suggerire col colore le qualità della materia e degli insiemi di elementi strutturali. Riprendono una tematica aperta, e della quale abbiamo già testimonianza presso il Lomazzo (2): « ma quando (il pittore) oltre il disegno, e qualità proporzionata, giusta, ed eguale, aggiunge il color simile, allora dà l'ultima forma, e perfezione alla figura ».

Anche Vittone denuncia che gli elaborati grafici usuali della costruzione sono insufficienti, e che occorre integrarli con grafia idonea a suggerire non solo il rilievo, bensì anche l'immagine architettonica. Si integrano i concetti espressi nell'articolo IV del libro III delle « Istruzioni Elementari » intitolato « Del lume ed ombra, o sia del Chiaro-Scuro »; che sono davvero solo geometria descrittiva, con annotazioni varie. Queste note sono sparse un po' dappertutto nelle « Istruzioni Diverse », nelle quali ha maggior peso la valutazione critico-figurativa.

---

(1) A. Cavallari Murat, *Antologia monumentale di Chieri*, Torino, Istituto S. Paolo, 1968 (1ª ediz.) e 1969 (2ª ediz.).

(2) G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della Pittura*, Milano 1584 (nell'edizione del 1844, a p. 36).

« Fra le Arti, che d'appoggio servono al Disegno, certamente non poco commendevole rendesi quella del Chiaro-Scuro. Il risalto, la grazia, e l'intelligibilità degli sfondati, ed aggetti, ch'ella v'apporta, sono pregj, cui basta non esser del tutto ignorante del disegno, per conoscere il rilevante vantaggio » (p. 534 delle I. E.). « Le notizie della Prospettiva, e dell'Arte di contrapporre il chiaro all'oscuro ... prestar debbono all'Architetto la norma d'ordinare le sue idee adeguatamente alle distanze, da cui hanno a vedersi; e di dare agli ornamenti un rilievo tale, che niuna dissonanza dell'armonico concerto nell'occhio dei risguardanti rapporti » (p. 11 della Prefazione).

Che fosse necessario disegnando pensare all'immagine visiva definitiva (1) era un pensiero che Vittone mutuava da Juvarra. La grafia di progetto dev'essere immediatamente connessa con il risultato reale, per non deviare altrove l'obiettivo dell'operosità formativa (2).

È stato notato che nel Settecento maturo s'ebbe la realizzazione più efficiente della sintesi delle tre arti, e che gli architetti seppero tutti i più riposti segreti dell'effetto architettonico. Utilizzarono la luce non meno brillantemente di come i registi teatrali sanno usare luci della ribalta e riflettori (3). Ma come questi ultimi, fecero della regia non solo delle possibilità attive dei fasci luminosi che essi, tecnici ed artisti contemporaneamente, lasciavano entrare per vie dirette o tortuose a seconda dei casi, bensì anche delle possibilità ricettive delle strutture illuminate, predisposte tanto come conformazioni geometriche quanto come costituzioni materiche, le quali assorbono, riflettono e riverberano l'energia.

Da una parte Vittone ci fornisce ampie istruzioni del modo di far venire ai giovani le idee per introdurre la luce; ad esempio a Chieri nella cappella della Madonna delle Grazie usa « il lume alla Bernina », cioè una fiammata illuminante nel retro d'una statua stagliata contro la finestra per avere l'effetto di controluce. Non solo Bernini egli vide a Roma come proponitore di tale artificio, ma anche Juvarra nella cappella Antenori. E poi tanta altra positiva esperimentazione juvarriana in Piemonte.

---

(1) A p. 528 dice: « Se tanto adunque giova l'Arte della Prospettiva alla buona disposizione degli oggetti, lecito sarammi col Celebre Architetto di felice memoria l'Abbate Juvara il dire non potere l'Architetto giungere a segno tale d'intelligenza, che sappia coll'opportuna proporzione, e situazione de' corpi ben disporre le proprie Opere, senza l'aiuto de' Precetti, che di quest'arte son proprj ».

(2) A. Cavallari Murat, *Della grafia architettonica*, « Meridiano di Roma », luglio 1940.

(3) S. Giedion, *Space, Time and Architecture*, Harvard University 1941.

Dall'altro lato Vittone ci fornisce ricca antologia di esempi di come far sì che le strutture riceventi i dardi di luce collaborassero alla modellazione di quell'idea di « lume » che si desiderava. Era egualmente memore di buone ispirazioni romane, e certamente del verbale magisterio juvarriano. Il suo maestro aveva infatti scritto al Consiglio della Repubblica di Lucca una frase del tenore di quelle che andava in giro pronunciando a Torino: « Non è il solo disegno che conduce un'opera a perfezione: vi sono ancora delle parti che unite al primo fanno l'opera perfetta. Di questo io intendo sopratutto la pulitezza ed esattezza di fabbricare ... » (1).

Qui giustamente s'attaglia l'attenzione di Vittone alle qualità costitutive della pietra, già citate, e cioè « l'ombra, lo splendore, la ruvidezza, la pulitezza, la diafaneità, l'opacità » (2). Altrettanto si potrebbe dire della muratura in cotto, alla quale in pratica Vittone dava tanta importanza e che nelle « Istruzioni » insegnava a far bene non solo in predisposizioni di progetto bensì anche curando la direzione dei lavori e soprattutto a qualsiasi costo la scelta di buoni collaboratori ed impresari (3).

Alla base di giusta ed efficace scelta del cammino e dell'intensità della luce e della conformazione e della qualità delle superfici impattate sta ovviamente quell'acume geniale che Guarini chiamava « la forza della nostra immaginativa » e che appunto la mobilitava proprio per scegliere i fattori tecnici capaci di muover l'animo e di forma perché dosano giusti i rapporti visivi di cose accostate e confrontabili oppure di cose tra loro lontane e quindi

---

(1) J. Belli-Barsali, *Le ville di Lucca dal XV al XIX secolo*, « Bollett. Centro Studi per la Storia dell'Architettura », Roma 1964, n. 20-21; A. A. Tait, *Juvarra and Francesco Pini*, « The Burlington Magazine », CVIII, marzo 1966.

(2) Felicemente è stato osservato che « la qualità bellissima dell'intonaco rilevata dal lume filtrato è stata giustamente paragonata alla presenza sensibile del vero in Chardin: un piacere dei sensi sollecitato come attività mentale ». Cfr. A. Griseri, *Le Metamorfosi del Barocco*, Torino, Einaudi, 1968.

(3) Alle pp. 522-525 delle *I. E.* sta l'osservazione IX: « D'alcune cose da osservarsi nella costruzione degli Edifici », con i rapporti tra « Edificatori ed Architetti » nei confronti dei « Capi Mastri ». Per i sindacalisti è una buona lettura. Vittone vorrebbe che anche i capomastri fossero oltreché « docili, intelligenti ed esperti », dotati di capacità critica ed interpretativa: « Resta sovra il tutto finalmente poi necessario, che tutta s'adoperi dai Capi-Mastri l'attenzione in far che ogni cosa venga esattamente eseguita secondo il disegno, e giusta il pensiero dell'Architetto, che l'ha prodotto; e che si rendan eglino persuasi restar nella mente di esso celati, ma tuttavia forti, e legittimi i motivi, che il deono avere indotto a disporre quanto in carta vedasi espresso ».

variamente efficaci nella costituzione dell'immagine architettonica (1). Tuttavia anche aveva ammonito Guarini che « la materia non fa tanto bella la Fabbrica, quanto la bella disposizione », per avvertire che anche lo splendore dei materiali non è conseguenza che del modo di disporli nella fantasia.

Avviene per la limpidezza e l'opacità del materiale qualcosa di simile alla « chiarezza ed all'oscurità del suono », intorno a cui Vittone e Galletti s'intrattengono a p. 228 delle « Istruzioni Elementari ».

La qual cosa significa che guida gli artisti ormai una composizione cinematica, vibrante, continuamente inventata, continuamente cangiabile per la fruizione; comunque una composizione che va dai mezzi semplici ai mezzi complicati. Con i soli mezzi semplici non potrebbe esistere che raramente.

La «luce alla bernina» è apparentemente una sorgente unica e fissa. Sorgente unica e fissa è quella sulla scala a chiocciola svasata elicoidale proposta fra le scale delle « Istruzioni ». Tuttavia nei riguardi dell'osservatore conta solo il contorno quale catena continua e vasta di punti lucenti.

La luce che Bernini crea nello scalone del palazzo vaticano è invece un insieme di sorgenti che sommano gruppi varii e di numero variabile di polle luminose a seconda della posizione dell'utilizzatore.

Si trasforma così da strumento tecnico in mezzo pittorico; per cui si ha quella «moltiplicazione dei riflessi» tra le colonne che dà « chiarezza » sufficiente per contribuire alla « vaga e maestosa comparsa» (cioè apparizione) nell'aspetto della propria immagine; come richiesto dalla congruenza col preesistente portico.

Una serie di ripieghi, cioè una serie di superamenti di vincoli preesistenti e di vincoli nascenti con l'invenzione stessa, viene ad impreziosire la forma architettonica secondo l'estetica della autoformatività oggi capìta ed apprezzata. Come, si capisce dall'aggiornamento critico vittoniano, veniva apprezzata nella sua epoca stilistica tanto più affine alla nostra che non a quella neoclassicistica.

Osserviamo la tavola 20 (fig. 57) e leggiamo a p. 153 delle « Istruzioni Diverse »: ... « col ripiego venne providamente anche a renderne congrua la disposizione ad altra suggezione » ... « Ornando poi di Colonne nella prefata maniera degradante il primo ramo, molto belli avvantaggi apportovvi; fra i quali considerabili

---

(1) Nel testo guariniano del 1732 a p. 158.

rendonsi i seguenti; cioè Primo, il ristringimento dell'ampiezza della Scala, per disporla all'accordo col secondo ramo, senza tuttavia restringere lo spazio, per meglio conformarla all'ampiezza del Portico; Secondo, la ricchezza, e magnificenza, che venne essa Scala a conseguire; e la vaga, e maestosa comparsa, ch'ella di sé presenta nel suo aspetto conformemente al Portico suddetto, a cui succede; Terzo, la moltiplicazione de' riflessi della luce, onde ne avviene, che non godendo il primo ramo d'altra luce, che di quella, che gli viene dalla gran finestra A, e da altre due piccole esistenti sovra il Ripiano B, non lascia tuttavia d'avere in sé una ben sufficiente chiarezza. Notabile in oltre rendesi quivi il ripiego dall'Architetto praticato de' trafori nel corpo della tromba, che copre il secondo ramo, per cui viene a tramandarsi a questo la luce, che superiormente ad essa ricevesi da una Finestra esistente (oltre la piccola, che aldisotto vi si vede) nella muraglia, la quale in capo trovasi a' detti rami di Scala, ove esiste il Ripiano lor comune ».

Se Vittone s'impegna in una diligente indagine anatomica delle tante sorgenti energetiche di quella luce in movimento, è perché il capolavoro altrui l'aveva individuato intuitivamente ed intendeva rendersene conto come un perito settore diligente in una lezione universitaria di sapore enciclopedico-illuminista; ma tuttavia sotto l'accezione della critica d'arte nascente e ricercante la struttura delle cose non naturali.

Luce, sì; ma non qualsivoglia luce, bensì luce con pluralità di sorgenti, con effetti di stereoscopia (fig. 57 predetta). Luce sì, ma con pluralità di supporti recettivi, gerarchizzanti lo spazio visivo (figg. 20 e 21). Luce, sì, tuttavia a disposizione d'utenti perlustranti cinematicamente l'architettura, come nelle schmarschoviane teorie critiche del secolo successivo e, comunque, nella pratica anticipatrice di alcuni grandi genii del tempo antico (1).

Oggi si ama indagare i significati teologici e teleologici della luce architettonica barocca. Vittone non sapeva fare tanto, anche se la sua biblioteca era ricca di libri di devozione, e segue invece la strada ch'è degli artisti, quella della concretezza operativa.

Pertanto usa i mezzi strumentali che gli son proprii e che può capire. Va dai poli del leggero semplice e chiaro ai poli del forte composto e confuso preparandosi all'alternativa dell'usuale all'aulico sfruttando lessichi antichi e nuovi inventandone.

---

(1) Cfr.: il mio scritto della nota 1, p. 469.

Un'indagine da farsi, ma meno fascinosa di quella operabile sul corpo dei capitelli guariniani (1), è quella sugli ornati e sui fogliami che rivestono la campana dei coronamenti delle colonne, le volute dei modiglioni, i cunei delle chiavi d'arco, e qualsivoglia altro elemento strutturale che consenta e che esiga un commento visivo contemporaneamente allusivo e pittorico (2).

Limitandosi ai modelli di spunto per il gusto dei capitelli (figg. 19 e 20) s'avverte l'itinerario del gusto da Borromini e Guarini, attraverso Berrettini da Cortona, a Pozzo e Juvarra. La luce ama intrufolarsi tra i fogliami d'acanto ma anche scivolare sulle lisce superfici della campana, che per farsi vedere, s'allunga ed assume quelle proporzioni settecentesche, Luigi XVI, che ricordiamo (3). Perciò, si può dire: il tema dell'alternativa di chiaro e di confuso si trasferisce dalla composizione generale dell'insieme alla costituzione compositiva anche del piccolo dettaglio. È la legge della circolarità nell'ambito dell'opera e del gusto, che gli antichi chiamavano « concinnitas »: nel particolare sia la proporzionalità che s'usa nel tutto; e nell'insieme sia la proporzionalità che s'usa nel dettaglio. Qui però si deve alludere alla proporzionalità nella dosatura della quantità d'energia illuminante. C'è quella congruenza tra taglio del quadro e pennellata, e tra pennellata ed il tutto compositivo, ch'è, per esempio, in Francesco Guardi. Non per nulla gli specialisti di quel preimpressionismo dei pittori veneti e padani guardano oggi attentamente anche ai teorici dell'architettura, anche a quelli finora trascurati dalla didattica convenzionale della polemica tra barocco e neoclassico, e tra rigorismo illuministico e romanticismo (4). È stato notato con sorpresa

---

(1) Cfr.: il mio scritto della nota 2, p. 499 e delle corredanti illustrazioni.

(2) Si confrontino i capitelli a collo lungo del trattato II di Andrea Pozzo al 31 e il capitello della facciata degli Archivi di Stato di Torino, dovuto a Juvarra, ma poco studiato a causa delle notevoli alterazioni mai cancellate.

(3) Tavole VII e VIII, XI, XCI delle *I. D.* e Tavole XLI e XXVII delle *I. E.* In queste ultime si assiste ad una anatomia meno convinta di quella guariniana e di quella stessa vittoniana delle *I. D.* Si tratta di specie vegetali lattuga, petrosello, rovere, alloro e acanto, in parte disegnati da Gio. Ant. Belmondo. Questi è financo spiritoso con un acanto che nella tavola IX avvolge arcadicamente e bizzarramente senza alcuna simmetria la campana del capitello.

(4) R. PALLUCCHINI, *I vedutisti veneziani del Settecento*, « Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti » (1966-67, T. CXXV), Venezia 1967; IDEM, *Francesco Guardi ultima voce del rococò veneziano*, in « Sensibilità e razionalità nel Settecento », Firenze, Sansoni, 1967, ove, a p. 533, si citano i salotti intellettuali che agitarono polemiche e culture essenziali. Io ho in preparazione uno studio intitolato *Invenzione barocca e imitazione neoclassica nella struttura estetica*

che all'Accademia di Belle Arti di Venezia fu nominato membro Canova nel 1776, cioè ben otto anni prima di accogliere come pittore prospettico Francesco Guardi.

Ora, mi sembra sia possibile passare all'esame della quarta categoria critica del Vittone, senza più il pericolo che discorrere del contrasto tra usualità modesta e grandiosità aulica provochi equivoci trasferendo un architetto dal piano della meditazione sulla propria formatività genuinamente artistica al piano della propaganda e della polemica ideologica cui fu estraneo.

« *Dal comunale al grandioso* ». Significa, quest'ultima categoria, non una preferenza per il primo o per il secondo polo, bensì l'esigenza di compartecipazione d'ambedue i poli, sempre vivaci in una intima dialettica che riaccende la vitale presenza dei due contemporaneamente sul piano figurativo. Istituisce un parallelo immediato col semplice e composto; tuttavia non è slegato dagli altri paralleli con le residue due categorie, la prima e la terza. Comunque, se tali relazioni analogiche esistono, si dovrebbe concludere che tutte e quattro le coppie siano legate tra di loro e sincrome. Motivo per cui dovrebbero vedersi tutte compresenti e sovrapposte, come se fossero disegnate su carte trasparenti, affinché dalla maggiore definizione della struttura della reale vita estetica balzi tutta la verità critica.

Le quattro categorie bipolari si integrano per la pienezza della vita dell'opera d'arte; non essendo sinonime, l'una sostitutiva dell'altra.

Infatti il termine « comunale » (usuale, modesto, comune, dozzinale) si potrebbe tentare di identificarlo con « semplice »; ma allora si perderebbe il suo vero significato di opposto di « grandioso » (festoso, magnificente); in quanto grandioso non è sempre « composto ».

Può una cosa molto elaborata essere meschina e di comune accezione; può un'altra cosa poco elaborata essere piccola ma non semplice o comune.

Il binomio si legherà al concetto della fruizione di tutti gli uomini comuni oppure alla fruizione dei soli uomini grandi e degli dèi?

È prudente non indagare oltre.

---

dell'Illuminismo (destinato al prossimo congresso di Grado dell'Istituto di Storia dell'Architettura) ed indirizzato a dimostrare che « della rivoluzione culturale settecentesca è stata capace di futuro più la componente contestativa barocco-rococò che non la opposta ma conformista sponda neoclassicista; e proprio per quella sua fede nella fantasia e nella inventività umana entro la quale criticamente s'indagava coerenza logica ».

Vittone non aveva filosoficamente delle idee chiare sul concetto di valore estetico. Le aveva invece nella pratica, nello sfruttamento del valore di gusto, come artista e come critico.

È consigliabile inoltre di non leggere o non soffermarsi laddove teorizza con le generiche nozioni assorbite nella gioventù in Roma. Nelle « Istruzioni Elementari » (Articolo II, osservazione VIII, p. 469), ad esempio, dice che « se v'han Fabbriche, nelle quali singolarmente importi l'osservare colla maggiormente possibile esattezza le leggi della regolarità, e del buon'ordine, esse sono certamente le Chiese, come quelle, che destinate essendo al culto Divino si rendon fra tutte per la dignità loro le più ragguardevoli, spirare dovendo per ogni parte compostezza, maestà e decoro » (1). Il che è in contrasto, per altro esempio, con il discorsetto sulla cappella con i soli cherubini ornanti, già udito e commentato. Ed è anche in poca armonia con il discorso concretizzante dell'« Istruzioni Diverse » sulle chiese « e loro appartenenze (Classe Quinta, paragrafo 1) », ove davvero sembra non voler mai riposare sulle apparenze della bellezza e sappia consigliare a « rendersi avvezzo a nulla ammetter per buono se non se esaminato al peso della Critica, e della ragione » (2).

Ritorniamo alla descrizione della facciata della chiesa di San Francesco d'Assisi (fig. 57), che vedemmo orientata compositivamente nella soluzione rococò del Quarini pure nel tema dell'ordine gigante antiquariale. Leggiamola tutta: « per intendere i motivi, per cui si è dovuto questa facciata disporre nella maniera, che il

---

(1) Anche Vittone pretende dettar regole di tono autoritario, ma poi s'accorge di dover salvare la vagheggiata libertà della fantasia e corregge il tiro con una professione di fede nell'arbitrio qualora in mano di gente che se n'intende e che non prevarica. Ecco la coercizione ed ecco l'invito alla evasione. Questa lettura va collegata con quanto detto a proposito della normalizzazione che sarebbe secondo alcuni metodo razionale e classico (cfr. nota 1, p. 464). Le chiese a croce latina « La misura, che queste tengono nella lunghezza è quintupla della larghezza, e quella che v'ha dell'estremo dell'uno a quello dell'altro delle due braccia, il triplo circa della stessa larghezza » ...

(2) Bellissima è la quasi contemporanea visione di Diderot in proposito, nella quale è espressa una chiara coscienza storica delle alternative ambigue del gusto: « L'arte di ingrandire illusoriamente gli oggetti, e quella di nasconderne l'imponenza per mezzo delle proporzioni, sono due grandi arti: ma quale è la più grande? quale è da preferire per l'architetto? come doveva essere fatto San Pietro di Roma? era meglio deprimere questo edificio con un'impressione di ordinario, di comune, osservando rigorosamente le proporzioni, o dargli un aspetto stupefacente, con una composizione meno severa e regolare? ». D. Diderot, *Scritti d'estetica*, a cura di G. Neri, Milano, Feltrinelli, 1957.

Disegno dimostra (fig. 56), affine di potere congruamente sulla di lei considerazione profittare; conviene sapere trovarsi tale Chiesa situata a seconda, e presso che in attinenza d'una Contrada più tosto angusta, che ampia; di modo che impossibile rendersi il poterne da lungi godere l'aspetto; corrisponder le tre Porte, che vi si veggono, a tre diverse Navate, e però aversi quelle dovuto ritenere quali stavano; ed aversi in oltre dovuto proccurare alla Chiesa, che bassa è nella sua elevazione, tutto il lume possibile; motivo questo che non ammetteva, genialmente che il primo, d'elevar tale facciata, sì per non privar essa Chiesa del lume di riflesso, ch'ella riceve dalle Fabbriche, che le stanno davanti, che per non rendere incomodo a' Riguardanti il prospetto. E perché formandola in tale altezza a due Ordini, secondo che per lo più a' di nostri si pratica, troppo minute riuscite ne sarebbero, e troppo in conseguenza meschine le membra, perciò si è stimato, l'antiche Romane Fabbriche imitando, d'impiegarvene uno solo, e così proccurarle quel fasto, di cui veduta si sarebbe andar priva, se altrimenti operato si fosse ».

La magnificenza è stata dunque realizzata con la semplicità dell'ordine unico e non con la complicazione d'un reticolo multiplo che avrebbero reso trita e misera la composizione. Le istruzioni in tale significato si ripetono soventemente nel testo.

Tuttavia anche si rinvengono istruzioni nell'opposta direzione composita di sovrapporre immagine ad immagine, della quale furono espertissimi maestri i manieristi (1).

È ormai notissima e citatissima la descrizione della cappella del signor Fazio al Vallinotto presso Carignano (2). Ma rileggiamola, ora con le nuove acquisizioni mentali: « Tre volte l'una sovra l'altra esistenti, tutte traforate, ed aperte; così che luogo la vista

---

(1) Da Palladio che in San Francesco alla Vigna faceva due facciate a capanna compenetrate, a Michelangelo ed ai barocchi in genere, sinanco al nostro Vittone che a Montanaro, Santa Marta, mette tre frontoni a capanna sovrapposti ma con i cornicioni concorrenti prospetticamente in punti prossimi all'orizzonte. Cfr. R. WITTKOWER, *Principi architettonici dell'architettura del Rinascimento* (1962), traduzione italiana ed. Einaudi, Torino 1964; e le mie deduzioni negli scritti citati nelle note 1, p. 474 e 2, p. 500; e su quello da me dedicato al manierismo di Michelangelo (cfr. nota 3, p. 485), con schemi compositivi multipli sovrapposti come per trasparenza.

(2) Ne ho scoperto il disegno nella cosiddetta « Raccolta Vandone », ora al Museo Civico di Torino. Cfr.: A. CAVALLARI MURAT, *Alcune architetture piemontesi del Settecento in una raccolta di disegni del Plantery del Vittone e del Guarini*, « Rivista Torino », XXII, Torino, n. 5, 1942.

di coloro, che si trovano in chiesa, a spaziare per li vanni, che esistono fra esse, e godere in tal modo coll'aiuto della luce, che vi s'intromette per mezzo di Finestre internamente non apparenti, la varietà delle Gerarchie, che gradatamente crescendo vi si rappresentano in esse Volte, e sino alla sommità del Cupolino, ove espressa vedasi la Santissima Triade ».

Qui (fig. 58) la moltiplicazione, la complicazione, l'allusione a diverse categorie di cose (e non ad una sola) produce la magnificenza, la preziosità, la grandiosità che si contrappone alla « comunale » dimensione degli edifici rurali circostanti la cappelletta.

La piccolissima cappella campestre, « fatta grandiosamente erigere », è dunque cosa grandiosa per virtù dell'arte. Il disegno, il colore e lo spazio che la sua immagine suggerisce è circolarmente nell'oggettiva « ordinazione » dei segni che la costituiscono e nella soggettiva ordinata compenetrazione di quegli stessi segni in una distribuzione contemporaneamente concreta ed immaginaria.

« Grandiosa » e certamente non « comunale » è da dedursi ch'egli avrebbe definita anche la cappelletta di Corteranzo (fig. 59), nella quale le « Gerarchie », gerarchie di conformazione geometrica, non sono sospette di contenutismo, ma son tutte astratte. Inserite cioè in quel meraviglioso, sottilmente euforico astrattismo espressionistico la cui lezione Vittone apprese da Borromini e da Guarini. Ed in tale accezione ricevette anche lezione da quel suo zio Plantery, dell'arte del quale sembrava sinora distaccato e che invece è stato dimostrato avere egli seguito concettualmente e praticamente dopo avere capito che il minore architetto indigeno era purtuttavia più aderente degli altri illustri barocchi all'epoca del rococò, la quale volgeva ormai al neoclassico. Per certo egli comprese finalmente che Plantery era maggiormente vocato a mediazioni dell'architettura corrente con forme rispettose di nuove esigenze strutturali tanto per la solidità quanto per la funzionalità.

L'esperimento vittoniano del Vallinotto sta per essere ridimensionato, come io suggerii nel '56, giacché ci si rende conto che pochi anni dopo tale costruzione l'architetto abbandonò gli schemi dei guariniani canestrelli di soffittatura, che portavano inevitabilmente al ricordo di manierismi e di barocchismi passati di moda. L'esperimentazione già richiamata (1) di Vittone nel tema delle volte planteriane invece significa apertura del gusto del tempo verso il futuro. Ciò si nota in una evoluzione chiaramente

---

(1) Cfr.: quanto detto in corrispondenza di nota 1, p. 492. P. PORTOGHESI, *Bernardo Vittone, un architetto tra illuminismo e rococò*, Roma 1966.

interpretabile, la quale passa attraverso l'esercitazione nel difficile tema ancora guariniano della cupola di San Gaetano di Nizza Marittima (1741-49) e perviene alla volta della Sagrestia dei Santi Martiri di Torino (1751), la quale recupera la tematica delle volte dette planteriane (figg. 40, 41, 42 e 43). Il sistema planteriano copre sempre un vano rettangolare. La copertura dell'aula di San Gaetano non è volta planteriana perché su pianta ovale (fig. 60) ripete lo spunto conformativo dell'Ara Coeli di Vicenza (1), con l'aspirazione di compenetrare uno spazio centrale e degli spazi satelliti. È una delle esperienze più importanti di Vittone, quale promotore di grandioso effetto realizzato in piccolo spazio. Si tratta d'una piccolezza notevole e coercitiva che è testimoniata nel commento stesso d'alto valore didattico: « un sito assai scarso, ed angusto, circondato da tre parti da strade pubbliche, e dall'altra da Case private, del cui acquisto non vi era da sperare: che però convenne nel formar il Disegno della presente Fabbrica ristringere il pensiero a que' soli Vasi, che indispensabili rendonsi per l'uso, e comodo di quella Famiglia [dei P. P. Teatini], alla cui abitazione ella è destinata ».

Vittone, quale tecnico, lascia comprendere nel testo e nelle tavole (fig. 61 b) la soddisfazione d'essere riuscito anche allogarvi e formare « una piccola, ma assai comoda Chiesa a cinque Altari con Presbiterio, e Coro ad essa proporzionati » sulla quale gravitano al primo piano anche una « Camera di divozione » e dei « Coretti ». Tuttavia, quale critico d'arte, non spiega che l'effetto emozionale che viene provocato dai costoloni della volta visti così scorciati molto dal basso, deriva da effetto prospettico ormai smaliziato o affinato.

Quella stessa sorprendente vigoria espressiva è nella Sagrestia dei SS. Martiri. Ma qui la prospettiva si drammatizza vieppiù per il contrasto tra il rettangolo di pianta e la struttura cupoliforme della volta a conca nervata, concretizzantesi in una emblematica forma chimerica (fig. 40). Un gigantesco polipo, dotato d'enormi espressionistici tentacoli (fig. 43), impietrisce lo stupefatto osservatore.

Siffatto modo espressivo pretendeva il gusto del declinante primo mezzo secolo; nell'inizio della seconda metà del Settecento le emergenti nervature (guariniane, planteriane e vittoniane) ver-

---

(1) Degli sviluppi dello schema guariniano in Verona parlai nel più volte citato studio sul barocco nel Veneto (cf. nota 1, p. 474) e nelle utilizzazioni dei neoborrominiani e neoguariniani (cfr. nota 2, p. 500).

ranno riassorbite nella calotta e si avranno allora altre immagini; « scherzanti » in altro modo; come se fossero teatrali lamine metalliche vibranti e come tese e sollevate da un soffio di vento impetuoso (fig. 61, a). Ho messo sotto questo aspetto la coppia di volte compenetrate della chiesa del Bays a Chieri (1767) accanto alle bianche volte della Chiesa dei Quattordici Santi protettori di Neumann a Banz (1743-1773) (1). A siffatto tipo di effetti contribuì Vittone, com'è stato dimostrato evidenziando metodo e poesia nella sua architettura della luce (2).

La quale proviene, in un primo tempo, dai sistemi borrominiani e guariniani. Successivamente, da una propria autonoma sistematica ricerca di organizzazione compositiva di vani compenetrati e strutturati sopra latenti geometrie costitutive (3), che sono intrecci di piramidi a base esagona, ottagona, quadrata e triangolare (fig. 63). Talora adisce a schemi conformativi molto rischiosi ma quasi sempre controllati al lume del buon senso e della ragione architettonica, come prescrivevano i trattati suoi sulla scia di quello guariniano.

12° *Sistematica sperimentazione di fattori significativi nella totale « produzione delle idee ».*

Un quadro esatto dell'eroica missione compiuta da Vittone e della messe clandestinamente immessa nel mondo dell'arte, lo si ha smembrando ipoteticamente ancora una volta le sue « Istruzioni Diverse » e ricomponendone i frammenti in un nuovo quadro sistematicamente didattico di cui l'autore stesso ci dà la chiave, da me segnalato: egli introduce nella casistica anche casi virtuali, schemi possibili di architetture, non eseguite ma realizzate mentalmente per colmare i vuoti esistenti nel campo d'indagine e di sistemazione classificatoria (fig. 63). Già commentai che Vittone, con determinazione metodologica di autocritica, fa anche autenticamente critica d'arte quando sistema queste ipotetiche soluzioni a colmatura delle soluzioni di continuità entro il campo della fenomenologia formale indagata, financo numerandole. Ho anche

---

(1) Cfr. il mio libro su Chieri (cfr. nota 1, p. 529) e R. POMMER, *Eighteenth Century Architecture in Piedmont* (*The open structure of Juvarra, Alfieri and Vittone*), New York, London, University-Press, 1967.

(2) P. PORTOGHESI, *Metodo e poesia nell'architettura di Bernardo Antonio Vittone*, « Atti del Congresso d'archeologia e Arte di Varallo Sesia », SPABA, 1961.

(3) Cfr. il mio saggio del '56, nota 3, p. 514.

detto che piace vedere Vittone togliere agli spunti conformativi di chiese vittoniane le denominazioni topografiche e dedicatorie battezzandoli talora con numerazione romane progressive. Piace tale analogia con il comportamento di Beethoven, ch'è noto battezzò con numeri le sue celebri composizioni. La « Chiesa ideale LXXXI » è una variazione sul tema delle modifiche al tradizionale modo conformativo dei pennacchi delle cupole per fare penetrare e scivolare luce nell'ambiente (fig. 64). Così anche la « Chiesa ideale LXXV », con lanterna a pianta quadrata, i cui quattro pilastri di base sono sorretti da appositamente foggiate grosse mensole, sporgenti dai muri in luogo di pennacchi tradizionali.

Era la concreta finalità alla quale sopperiscono quei « due punti principali, che conviene aver di mira nella produzione delle idee; acciò queste riescano tali, che atte siano a soddisfare il voluttuoso genio dell'occhio, che è il fine » ... « E sono: primo la semplicità, e naturalezza dell'origine degli oggetti in ordine a quel che rappresentano [che rappresentano nella fantasia dell'architetto barocco rococò, e non nel prototipo, capanna lignea iniziale degli edifici, come testardamente continuano a fingere di credere quelli che cominciano ad inserirsi nella fazione neoclassicistica e nel connesso rigorismo imitativo del tipo algarottiano]; secondo la varietà, e lo scherzo delle loro figure [che non sono contenuti qualsiasi, oggettivamente, positivistici, bensí contenuti astratti]. In queste cose consistono le prerogative, che di ordinamento portano il nome, acciocché riescano nella forma legittimi ».

All'ornamentazione esplicita si sostituisce dunque un'ornamentazione implicita fatta coi muri, coi pilastri, con gli archi. Così come aveva additato Scamozzi per il San Gaetano di Padova, nella quale chiesa di per sé gli elementi portanti ancora disadorni durante i lavori « fanno ornamento » (1).

Per certo tale materia, testimoniante ciò che strutturalmente sostanzia il fenomeno gestativo artistico, che gli studi critici ed estetici non indagavano affatto nel tempo andato, serve a lumeggiare l'importanza della storia dell'architettura intesa come parte costituente della storia generale, per la quale non valgono talune erronee schematizzazioni generali di sospetta tradizione perché basata solo sulle esperienze dei pittori e degli scultori (2).

La storia dell'architettura nel tempo della critica purovisibilista ha contribuito infatti a chiarire cos'è l'arte non figurativa

(1) Cfr. note 1, p. 496 e 1, p. 474.
(2) Cfr. nota 3, p. 490.

(o altrimenti detta astratta). Ha confermato che l'arte senza contenuti didascalici volgari si pone accanto a quella tradizionale figurativa, dotata di intenti anche didascalici contenutistici. L'arte astratta conta come l'altra per fare capire cos'è la bellezza. Ciò è stato dimostrato nei teoremi filosofico-estetici della « unità delle arti » al tempo della grande polemica tra i fautori per così dire di Lessing e di Wagner. Ciò si ricomincia a capire oggi con le teorie estetico-strutturalistiche e con le testimonianze pratiche di tutta la operativa formatività artistica. È di ieri la confessione di un grande scrittore e drammaturgo attuale (1), che egli procederebbe nella stessa maniera per costruire un pezzo di spettacolo, « une pièce de théâtre », come nella strutturazione dell'opera pittorica, musicale, architettonica. Essenzialmente identico sarebbe il processo creativo e la composizione archetipica delle opere d'arte dei mondi immaginari: « Comme nous sommes tous, au fond de nous-mêmes, peintres, musiciens, architectes, nous n'avons qu'à choisir les matériaux ».

Basterebbe guardare in se stessi, non all'esterno; ma sarebbe necessario e sufficiente lasciar parlare, lasciare espandere ciò ch'è all'interno, ciò che s'è visto e inteso, « il suffit d'extérioriser ».

13° *Meditazione didattica, « cosa molto particolare e meravigliosa ».*

Ebbene le « Istruzioni », tra testo e figurazioni ed integrazioni varie, contribuiscono notevolmente a fare comprendere, mediante una profonda indagine autocritica ed una sincera confessione di esperienze proprie, che l'arte nasce guardando entro se stessi e che solo così operando si può capire in seguito ciò ch'è di fuori; perché altrimenti, guardando solo all'esterno e non entro di noi, si mischierebbero i due aspetti della realtà rendendola incomprensibile agli altri ed a noi stessi (2).

In tale accezione si comprende cosa significasse la confessata dose cospicua di materiale non digerito da lui, Vittone, quand'era

---

(1) E. Jonesco, L. Mallè, e G. Marchiori, *Gérard Schneider* (Catalogo), Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1970.

(2) C. Brandi, *Struttura e architettura*, Torino, Einaudi, 1967; Idem, *Due vie*, Bari, Laterza, 1966. Dice: « Vanno tenuti ben distinti i due casi in cui è l'immagine ad acquisire lo status di segno o il segno tende a risalire verso l'immagine — e per esemplificare, il primo è il caso del Manierismo, il secondo dell'Astrattismo in genere — da quei casi, or ora accennati, in cui si pone istituzionalmente una copresenza di segno ed immagine, e cioè di immagine e di messaggio ». Il che significa simbiosi di istanza e semiosi.

ancora discente della anteriore trattatistica. Tale trattatistica faceva permanere ingombranti nozioni di leggi e fenomeni non visti nascere nella mente e nell'animo dell'uomo. Quindi si avverte lucidamente che il desiderio di condurre per mano la scolaresca entro i miracolosi regni della « produzione delle idee » è davvero fatto di tipo illuministico; tanto più interessante se inteso come indagine psicologica ed autocritica ideale con valore didattico « nel procedere al formale stabilimento degli Edifici ».

Ogni uomo di scuola e di scienza trova modo di dare conferme a ciò. In modo particolare merita rammentare la valutazione e la nostalgia della prima esperienza didattica compiuta da Lagrange, nel 1755-56 qui a Torino; quest'esperienza veniva dal grande genio universale considerata « cosa molto particolare e meravigliosa ». Appunto; perché insegnare ai giovani significa nel contempo chiarire a se stesso le nuove strade da battere per riformare la scienza e la didattica. E sappiamo quanto profondamente Lagrange dissentisse dalle tradizioni locali, tanto che presto si sottrasse ai condizionamenti sgraditi emigrando altrove (1).

Ma l'avventura di Lagrange era indirizzata verso quei caratteri della scienza odierna tendenti ad elaborare costruzioni sempre più generali, ed in apparenza più artificiose, proprio per trovare in tali assiomi, algoritmi e modelli matematici lontani da nozioni intuitive, strumenti efficaci e maneggevoli per capire la realtà (2); invece l'avventura di Vittone era diretta a sfruttare in modo illuminista nuovo rispetto a quello rinascimentale la ricerca della realtà come prodotto della « ragione-buon senso ». Ho detto ragione-buon senso, perché i teorici dell'arte settecenteschi cercavano anche il consenso della gente, nonostante che per la gente sia il significato storico sia il significato astruso degli strumenti logici dianzi detti abbiano rappresentato difficili e complicati misteri, quasi un campo di magia.

---

(1) Cfr. specialmente il libro di Burzio citato in nota 1, p. 480. Come ho già detto Lagrange insegnava alla Scuola d'Artiglieria, quale sostituto del maestro di matematica Rana, calcolo infinitesimale, ed un riassunto manoscritto delle sue lezioni è stato conservato dai Duchi di Genova ed ora dalla Biblioteca Reale di Torino. Si tratta d'una breve introduzione al corso di meccanica (divisa in due parti attinenti alla teoria algebrica delle curve e del calcolo differenziale ed integrale) intitolato « *Principi di analisi sublime* » (cfr.: VACCA, *Bollettino di Bibliografia e storia delle matematiche*, T. IV, 1901). Dovrò riprendere questa ricerca lagrangiana collegata con quelle poleniane, interrotta nel 1962.

(2) Questo concetto l'ha scritto molto più lucidamente L. GEYMONNAT non ricordo più in quale suo testo.

Ma esaminiamo la struttura estetica di quelle immagini d'arte provvisoriamente chiamate del tipo astratto di quest'architettura vittoniana. In verità non sono astratte nell'accezione convenzionale della critica d'arte.

La concezione costruttiva di Vittone era empirica e sicura; mai erronea, se si deve giudicare dal risultato che non risulta affetto da prodotti labili e se neppure oggi, a posteriori, la meccanica razionale e la scienza delle costruzioni possono smantellare tale concezione edilizia intuita e giammai calcolata. Dopo tutto era una visione empirica tanto certa dei risultati, che più d'un tecnico attuale potrà invidiarla all'applaudito autore. E dovrà invidiargliela tanto più in quanto la visione strutturale delle varie strutture tecnologiche era intrecciata alla visione artistica con una spontaneità di sintesi tale da farla apparire subordinata e finalizzata a questa come mera ricerca formale. Tale significazione estetica noi andiamo faticosamente riconquistando nell'architettura moderna in atto.

Siccome attualmente la fantasia architettonica sta trasferendosi dagli spunti inventivi dell'ornato classicistico a quelli della struttura portante e proteggente dei vani usati, e qualificando tale struttura tecnica a protagonista del dramma espressivo nell'accezione lodoliana, schopenhaueriana e lecorbousieriana, ma tuttavia subordinando le motivazioni tecniche della struttura alla vita estetica della struttura stessa, Vittone per noi è personaggio molto attuale. Perciò egli viene celebrato come uno dei primi liberatori dell'architettura classicheggiante dalla soggezione coercitiva d'una preminente ornamentazione decorativa svuotata di giustificazioni semantiche nella resistenza meccanica e nelle funzioni d'uso implicite.

In verità gran parte dei capitoli sulla venustà vitruviana sono indirizzati a riscoprire il significato delle decorazioni floreali ed antropomorfe ed a riattribuire agli ordini canonici il valore di simbolico linguaggio di vita. Ciò emerge chiaro agli storici attuali anche se nelle « Istruzioni Elementari » ed in quelle « Diverse » asserisca d'avere un proprio sistema, quello delle tavole iniziali e quelle delle tavole di dettaglio successivo, e se questo sistema differisca dall'insieme dei vocaboli della lingua messa in atto nelle opere, le quali sono le testimonianze del suo più autentico linguaggio da lui personalmente inventato. La sua prosa trattatistica non lo dice; ma la selva dei suoi progetti, sì, parlano chiaramente e testimoniano in proposito.

La sintesi architettonica che egli seppe imporre con impronta del tutto personale fu merito d'una innata versatilità, d'una pratica sistematica, d'una sincerità fuori dell'ordinario.

Per cui poté esigere dalla propria arte l'unione di qualità che egli stesso stimava necessarie nella « produzione delle idee », quella finalità fruitiva del « voluttuoso genio dell'occhio ».

Erroneo sarebbe pertanto un programma critico che non venisse proseguito ad indagare quanto di quella non-figuratività, di cui si disse poco fa, passa entro l'immagine reale; la quale immagine, se vuol essere davvero reale deve possedere, oltre la significazione non-figurativa, la qualità del figurativo.

Ricordo che quello scrittore d'oggi, dotato di non discussa modernità, e che venne da me precedentemente utilizzato per il discorso sulla intimità del processo formativo (1), dice che un'arte nata entro di noi permette di concludere che non esiste discontinuità nel reale e quindi che l'interiore è l'esteriore e che l'esteriore è l'interiore; che il non figurativo non è altro che un modo di parlare, di esprimersi, perché è semplicemente un'altra specie di figurativo, più spoglio ma assolutamente molto concreto. Cioè le opere d'arte hanno dei contenuti, che sono interiori ed esteriori insieme, perché l'artista scopre e libera esprimendo ciò ch'è comune a tutti gli uomini e denuda linee di forza di tale patrimonio singolo e globale, quasi fosse un potenziale energico puro.

Sotto alle ingabbiature delle astratte geometrie che piacciono nelle forme di Borromini, Guarini, Plantery e Vittone, oltre alle composizioni afferrabili fisiologicamente con l'occhio, esistono indicazioni contenutistiche di ciò che quelle stesse ingabbiature geometriche esprimono anche sotto altri aspetti significando qualcosa come ossature tecniche di murature sorreggenti carichi (e di questo gioco schopenhaueriano Vittone dice molto a chi sappia capire che nel suo elementare eloquio quando parla di « equilibrici effetti » nella « fermezza », questi sono utilizzati non dall'ingegnere ma dall'architetto nella propria finalità formativa), come spazi architettonici racchiudenti e disciplinanti distributivamente attività umane e come supporti di insiemi di funzioni di conforto e comodo per creare quel clima ch'è abitabile fisiologicamente e psicologicamente (e in questo gioco distributivo, lodoliano e lecorbousieriano non conta dire se Vittone sempre scrupolosamente si preoccupa di zonizzare e di disimpegnare luoghi di attività; come ad esempio nel casino di caccia ove sono « camere che restano destinate per

(1) Sempre IONESCO di cui a nota 1, p. 542.

gli usi, e comodi ... privati » e sono « Anditi, o Vestiboli, che vi stanno tramezzo, per disimpegnare l'une dall'altre le dette Camere », in accezione modernissima).

Vittone porta l'esperimento formale ad essere completo, quale sintesi compositiva di tutte le componenti della multiforme finalità pratica architettonica ed anche di quella componente astratta di cui si diceva. Ciò tuttavia non gli vieta di parlare nel testo solo delle predominanti componenti che nel discorso didattico particolarmente e di volta in volta interessano.

Non è questa la fase del mio commento ai trattati vittoniani, ormai giunto alla fine, per ritornare su cose che ho già in parte suggerite: e cioè di riesaminare le singole componenti della sintesi architettonica più appariscente. Di una però giova ancora interessarsi, di quella della funzione d'uso: d'uso come chiesa, per esempio, delle sue chiese; d'uso come casa, delle sue case; d'uso urbano e collegiale, infine; e riassuntivamente, dell'aggregazione che fa vicinato e dell'aggregazione di gusci abitati che fa borgo o che fa città.

Della funzione come chiesa delle sue chiese ho dato qualche interpretazione tre lustri fa, mettendo agli inizi la presentazione dell'uomo Vittone, coerentemente convinto che al di sopra dell'umano sta il divino, che ogni attività anche architettonica significa qualcosa in un mondo d'idee armonicamente riflettenti l'ordine del Creato e dello stesso Cielo, per cui le chiese erano come un tabernacolo in cui abitasse Dio ed erano immagine della stessa Madonna « figlia, madre e sposa » di quell'eccezionale ospite. Le chiese vittoniane e le « Istruzioni » per farle dette chiese, debbono perciò vedersi nella prospettica cosiddetta trionfalistica della teologia post tridentina; le chiese volevano essere « aule regie », fossero pure state costruite per povere comunità conventuali oppure per modesti vicinati di popolani e di contadini. Con il fabbricato sacro si intendeva rendere la massima gloria alla divinità come allora veniva capita, in un'epoca storica nella quale s'era totalmente perso il significato poetico che una greppia potesse valere figurativamente più d'un trono.

Uomo del proprio tempo Vittone, non protagonista eretico di cultura e neppure autore d'una privata vita romanzabile, bensì, al contrario, cittadino probo e credente nel significato di devoto al credo cattolico, fu personalità completa e coerente.

E noi, se autentici storici, dobbiamo criticamente riconoscergli tale coerenza interiore. Se così non operassimo, cercando di modellarlo a piacimento secondo attuali pensieri ed ideologie,

sbaglieremmo. Come sbaglieremmo a pretendere in ossequio a mutate direttive culturali che S. Giovanni della Croce e Santa Teresa d'Avila fossero quello che non sono stati. La storia va interpretata come storia, nelle sue autentiche fasi evolutive accadute realmente.

14º *Contrastata malleveria per futuri eventi architettonici.*

Nell'architettura sacra settecentesca e vittoniana l'architettonicità confinava con la teatralità emblematica che s'addiceva alla trionfale impostazione di quel secolo; e tale sensazione era accresciuta dall'uso dello stucco, solamente col quale era possibile docilmente farsi ubbidire da ornati stilisticamente nati nella pietra e per la pietra. Lo stucco, usato in maniera non imitativa delle conformazioni architettoniche lapidee, sconcertava i puristi dell'incipiente neoclassicismo, ma non i fruitori barocco-rococò abituati alle spericolate arditezze formali suggerite da architetti dotati d'esperienza da argentieri, come Juvarra e Asan, da orefici, come Meissonnier, e da incisori, come Boucheron (1). Per quanto riguarda noi, altro è il discorso; giacché il gusto dei designers della carrozzeria in lamiera stampata ci ha sciolti dai condizionamenti autoritari della cosiddetta tradizione palladiana (la quale in verità non operava come Palladio bensì come volevano i successivi teorizzatori della detta corrente stilistica).

Questi palladiani erano nella storia la corrente di destra, i conservatori; e ce l'avevano a morte con gli « stuccatori » e con i loro « lenocini » da stuccatori fatti solo per « teatrizzare l'architettura ».

La corrente di sinistra, che gettava ponti verso il futuro, erano invece i tardi epigoni del barocco. Disinvolti e disincantati; specialmente originari della Pianura Padana o dell'arco delle Alpi contornante questi erano maggiormente inclini a transigere infrazioni alle regole stereotipe dettate dal secondo archetipo architettonico, il tempio lapideo, ed a proporre piegamenti e ripiegamenti delle cortine e delle volte murarie come se fossero lamiere dinantiere in mano ad artigiani situati nel cuore della geografia metallurgica europea più avanzata.

L'attacco a Borromini, a Pozzo ed a Vittone venne massiccio nel primo e nel secondo decennio oltre la metà del secolo; conosciutissima è la pubblicazione nella quale si riproducono addirit-

(1) Cfr. nota 1, p. 529.

tura i loro obbrobriosi errori nello « scomporre la formale ragionevole architettura » (fig. 65). Anno 1771; titolo « Osservazioni ... di continuazione al trattato dal Gallaccini »; luogo, Venezia, ov'era la centrale degli architetti di destra, stranamente gli stessi che nelle altre arti e nella filosofia naturale si ritenevano di sinistra. Il trattato di Teofilo Gallaccini da Siena « sopra gli errori degli architetti » era opera secentesca edita postuma a Venezia nel 1767 (1), veicolata editorialmente con le osservazioni del Visentini (fig. 66).

Il nostro Vittone vi ha una parte discreta tra i contestati (figg. 67 e 68). Le opere dei fratelli Pozzo erano per certo le più vilipese. Si può tuttavia fare osservare che il Visentini, non s'accorse che le figure del trattato vittoniano che riproduceva non erano riproduzioni di opere dell'autore (figg. 15 e 16), come ho già fatto osservare nelle precedenti pagine.

A contare sostanzialmente non era certo la povera cultura dell'incisore Visentini, peraltro nelle incisioni sfoggiatore dotato d'un incantevole rococò florealissimo ed antiarchitettonico (fig. 66). Analogamente, Voltaire nel suo « Tempo del gusto » è sostanzialmente rococò e salottiero, nonostante si professasse neoclassicista ed antigoticista. (È noto che i barocchi venivano accomunati nell'odio neoclassico ai gotici) (2).

Il fatto che più contava per i neoclassicisti era l'esempio di Winckelmann.

Per il grande promotore dell'arte ispirata alla « più pura » antichità, era modello la Grecia e non Roma: « Il generale e principale carattere dei capolavori greci è una nobile semplicità ed una quieta grandiosità tanto negli atteggiamenti quanto nelle espressioni ».

L'arte autentica e che conta sarebbe stata un esclusivo dono della Grecia all'Umanità intera per farne ufficiale legge di qualsiasi arte. Legge aristocratica; ed in verità circuitata dalla dominante classe colta. Lingua imposta dall'alto ed innestata nelle tradizioni locali per purificarle. Sotto certi aspetti, provvidenzial-

---

(1) T. Gallaccini, *Trattato sopra gli errori degli architetti*, Venezia 1767; A. Visentini, *Osservazioni di A. V. architetto Veneto, che servono di continuazione al trattato di T. Gallaccini*, Venezia 1772; Della Valle, *Lettere Sanesi*; R. Bratti, *Nuovo Archivio Veneto*, XV, 1915; J. Schlosser Magnino, *Die Kunstliteratur*, Schroll e C., Wien 1924. Cfr. anche nota 1, p. 474 e E. Battisti, *Osservazioni su due manoscritti del Gallaccini al British Museum di Londra*, « Bollettino Centro Studi per la Storia dell'Architettura », Roma 1959.

(2) Voltaire, *Temple du Goût*, 1733.

mente e per merito di politiche dinastiche (1), grazie ai gusti e alle predilezioni delle corti. Considerazioni che valgono anche per il barocco più « galante », come a Nancy, gemma del rococò.

Ma Vittone, per usare due versi del Berni in onore d'un pensatore di gran momento, « dice le cose sue semplicemente, e non affetta il favellar toscano ». Talora è « grossolano » come i gotici ed i manieristi. Anticipa atteggiamenti del romanticismo, riabilitando il gusto dialettale laddove serva a giungere al cuore, non per « plaire », bensì per « toucher » dubosanamente (2). Ed infatti in Piemonte tocca ancora il cuore dei suoi conterranei dopo più di un secolo (3).

In opere d'impianto enciclopedista, come la prima razionalizzata e normalizzata schedatura bibliografica dell'architettura del Comolli, Vittone è recensito con maggiore simpatia dello stesso Winckelmann (4).

Il libro di quest'ultimo è considerato dal Corazza come un romanzo fiume inconcludente: « un prodotto d'immensa lettura, di mediocre riflessione (così essendo noi altri uomini i più), e di scarso gusto, se non dispiace, ch'io chiami gusto quel fondo, che la natura pone con varia misura in ciascun uomo per gustare vivamente, e con una piacentissima approvazione ciò, che specialmente dalle arti dell'immaginazione ci vien fornito »; ... « però ... non saremmo noi soddisfatti, se l'autore non fosse inoltre fornito di quel genio, che intendendo egregiamente i precetti di queste arti, e le ragioni più ascose, ne sentisse anche nell'animo ciascheduna bellezza, e il sommo della perfezione » ...

Ponendo termine a quelle che potrebbero sembrare divagazioni dal filone principale dell'iniziata disanima, tornando cioè ai casi nei quali la figuratività assume significato di « sostanziale-non figuratività », si può ora approfondire il concetto che ogni spunto inventivo, da quello distributivo a quello di tecnica muraria, conduce alla creazione di immagini. Sono siffatte im-

---

(1) M. Praz, *Bellezza e bizzarria*, Roma, Saggiatore, 1960.

(2) Cfr. nota 2, p. 490.

(3) A. Cavallari Murat, *Schedula sulla bibliografia architettonica del Comolli*, Torino, « Bollettino Soc. Piemontese Archeologia e Belle Arti », 1964; Vitone è anche scritto Witone, con la V doppia forse per far torto all'autore di quella biasimata narrazione fiume.

(4) Lettera di D. Vincenzo Corazza in data 26 giugno 1773 da Napoli all'avv. Castaldi, citata dal Comolli a p. 155/I. Vittone è citato alle pp. 44, 45, 235 e 247.

magini architettoniche che si pongono come oggetto di valutazione critica.

Pure il tema urbanistico ci fa assurgere dalle annotazioni meramente utilitarie dell'aggregazione di dimore umane all'immagine poetica d'ambiente di comunità urbana.

Vittone, partecipando alla continua opera di modellazione della forma urbana della Torino barocca-rococò, come professionista ed anche come amministratore municipale, aveva acquisito l'attitudine alla disciplina civica, cioè ad una subordinazione collaborativa dell'architettura di dettaglio all'architettura di disegno generale dell'ambiente, per cui si lodano oggi gli urbanistici torinesi. Tale disciplina, una volta fattasi sostanza della nostra cultura, impone agli artisti operanti di accantonare l'orgoglioso vanto della singolarità e della eccentricità progettuali. È quella stessa disciplina che ci fa ora apprezzare ed esaltare l'opposto spirito, gusto per la modestia, gusto per lo svolgimento di temi discreti entro spartiti altrui più ampi e di carattere unitario ed unificante.

Vittone dà in proposito una autentica direttiva con le sue « Istruzioni », specialmente con le « Istruzioni Diverse », dimostrando continuativamente, pagina per pagina, come poté intervenire nella Torino metropolitana, città capitale di stato europeo, ed in altre città e cittadine senza farsi mai notare in contrasto con l'ambiente precostituito. Dimostra pienamente ed in modo accessibile come gli fu possibile inserirsi in paesi di modesta entità con un tono quasi di architetto rurale, secondo un'indole pedemontana che fuori Piemonte non s'apprezza ancora sufficientemente e che tuttavia si ha certezza verrà sempre più riconosciuta come valore di modernità autentica, l'architettura essendo anche un servizio sociale.

A mo' d'esempio si possono ricordare i caratteristici fenomeni edilizi in Chieri, cittadina sulla collina. In particolare la via Palazzo di Città ha un tracciato qualificabile come prodotto professionale urbanistico dell'officina vittoniana: perciò è notevole, non solo perché vi gravitino quattro monumenti d'alta classe, San Bernardino, Le Orfanelle, Santa Croce e la Cappella delle Grazie del Duomo (1).

Il timbro di discrezione che si può notare nella collocazione disassata di San Bernardino nasce in funzione della sua vista dal-

---

(1) Oltre che nel libro citato in nota 1, p. 529 nell'articolo « *Architettura d'alta classe in Chieri* », « Atti e Rassegna Tecnica », Torino 1962.

l'orfanotrofio femminile. E l'ubicazione e la conformazione di quest'ultimo edificio nasce reciprocamente per creare al fondo della strada l'articolazione d'un bivio di scenografia squisita. La chiesetta, modesta per mole e tuttavia raffinata nei pensieri distributivi e costruttivi, costituisce un sufficientemente ragionato oggetto urbanistico con funzioni di mira scenografica. Elevasi tuttavia una funzione sociale, quella dell'assistenza amorosa del popolo, a valore estetico.

Discrezione, parsimonia, affetti umani, parlata sommessa della gente operosa ed ordinata, riflessività ed accettazione di tutte quelle limitazioni all'arbitrio che sono necessarie per una dignitosa libertà del gruppo civico. Atteggiamento misurato che non è timidezza della gente rurale, caratteri dialettali spontanei parcamente lievitati da ispirazioni catalizzatrici della lingua letteraria imposta dall'esterno ed accettata come contributo al processo di modernizzazione irrinunciabile. In poche parole: mobilitazione esclusiva di tono figurativo appropriato perché sincero.

In ogni caso però si colloca la giusta pennellata per la valorizzazione d'una prevalente caratteristica ambientale entro la quale si riverbera il colore caldo del sole che tempera i rigori quasi nordici ed i grigiori della bruma padana. Soventemente durante la lettura del testo scritto si viene convinti dell'esigenza di quella pennellata d'umiltà e della qualità della stessa. E si constata che Vittone anche in ciò, partendo dalla radice dei fenomeni sociali dell'architettura e dell'urbanistica, sa assurgere sempre alla creazione sintetica di immagine figurativa validissima.

Nel testé descritto ambiente chierese, l'incorporea luminosità dell'immagine appropriata per le sue case e per i suoi ambienti urbani, valorizzanti il nudo mattone inserito nella muratura, è nell'ambito di quelle che ho più volte definito « immagini d'impressione », perfettamente sincrone con le coeve realizzazioni della pittura veneziana d'ispirazione pre-impressionistica.

Piace fare rilevare, per concludere, che la ricerca storica condotta sul vivo delle confessioni autografe fa meglio di ogni altra maniera culturale emergere dal passato anche ciò che prima non s'appalesava reclamizzato, e cioè: che l'arte riscoperta è arte sbocciata naturalmente senza artificio; che la naturalezza è specchio di vita non recitata bensì vissuta giorno per giorno; che tale naturalezza evidenziata criticamente vale più di quella eroicizzata programmaticamente esaltando di maniera uomini troppo fuori dell'autentica dimensione umana.

Bernardo Vittone aveva tali qualità positive come uomo-cittadino e come uomo-artista. Sprovvisto di privata drammaticità, tuttavia è protagonista spontaneo di vita storica; perché, se può apparire intento a salvare e consolidare dal di dentro il ciclo dell'architettura usante la lingua pre-medioevale, dal rinascimento al barocco e al neoclassico, appare per certo uno scrittore ed un artista che ha preparato qualcosa per l'uscita d'orbita. Ha lavorato in qualche modo all'impostazione del ciclo dell'architettura che chiamiamo contemporanea.

APPENDICE

Notizie (1) sulla tentata edizione russa dei trattati vittoniani (a cura di PIERO CAZZOLA).

Archivio dell'Istituto di Storia dell'Accademia delle Scienze dell'URSS.

Fondo Voroncov – n. 36 op. I n° 1080 f° 27, 27 tergo.

F° 27. ANNUNZIO DI EDIZIONE

Note dell'architetto V. (Vittoni) dell'Accademia di S. Luca su vari principii primi necessari all'architetto, basate sulle regole di provetti autori e su antichi scritti.

Cap. I. Descrive i sei primi libri di Euclide, esposti con stile facile e chiaro, per l'uso degli studenti di architettura.

Cap. II. Commenta le regole elementari di aritmetica riferentesi alla geometria.

Cap. III. Nel quale, in modo assai libero, verranno esposte le prime nozioni di algebra, descritte con la maggior chiarezza possibile.

Cap. IV. In esso verranno esposte le più necessarie regole di geometria pratica.

Cap. V. Nel quale compaiono i 5 ordini di architettura del Barozzi di Vignola.

Cap. VI. Contiene varie regole richieste, fondate e ponderate per la migliore collocazione nelle decorazioni architettoniche.

Cap. VII. Presenta i 5 ordini di architettura e le loro descrizioni secondo le opinioni di celebrità odierne e conformandosi alle antiche costruzioni.

Cap. VIII. Descrive la scienza dei blasoni e loro accessori, perché vengano collocati, all'atto della costruzione, nella migliore posizione possibile.

Cap. IX. Commenta le regole elementari di prospettiva, che insegnano all'architetto la scienza dell'ombra e della luce.

Per una migliore comprensione delle suddette regole e note, vennero incise in lastre le necessarie figure su 106 fogli.

---

(1) Cfr. nota 1, p. 459.

Era opinione del summenzionato architetto di offrire il mezzo più facile per collocare al suo posto più conveniente ogni parte della costruzione e procedere alla stessa con tutte le regole necessarie, al quale scopo erano già stati da lui predisposti tutti i disegni opportuni.

F° 27, tergo

Ma oltre alla scarsezza di tempo per esercitarsi nella sua professione e al fatto che questa edizione, perché sia completa ed integrale, richiede una grande spesa, l'autore è nell'impossibilità di terminare questa seconda parte dell'opera sinché non avrà visto il buon successo della succitata prima parte.

Al F° 25 è contenuta una raccomandazione dell'architetto Vittone, nella quale si attesta ch'egli è un autorevolissimo e provetto conoscitore dell'arte sua. Questa lettera è dell'avvocato Borelli de Raiconis (Racconigi?), diretta al conte Santi. L'epoca è il 1745, ancora durante il regno di Elizaveta Petrovna.

ISTRUZIONI ELEMENTARI
PER INDIRIZZO DE' GIOVANI ALLO STUDIO
DELL'
ARCHITETTURA
CIVILE
DIVISE IN LIBRI TRE', E
DEDICATE ALLA MAESTA' INFINITA
DI
DIO OTTIMO MASSIMO
DA
BERNARDO ANTONIO VITTONE
ARCHITETTO ACCADEMICO DI S. LUCA IN ROMA.

LUGANO ⅹ MDCCLX. ⅹ

Presso gli Agnelli Stampatori della SUPREMA SUPERIORITA' ELVETICA nelle Prefetture Italiane.

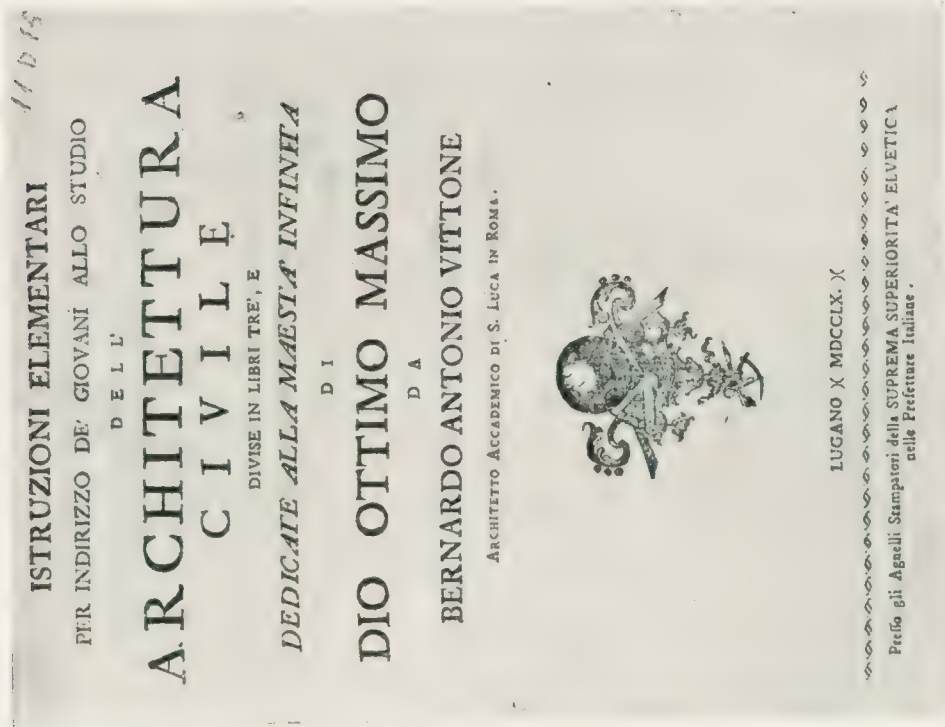



Fig. 1. – Frontespizio dell'edizione 1760 delle « Istruzioni Elementari » di Bernardo Vittone, dedicata a Dio.

ISTRUZIONI
DIVERSE
CONCERNENTI L'OFFICIO
DELL'
ARCHITETTO CIVILE
VOLUME SECONDO,
che contiene
le
FIGURE

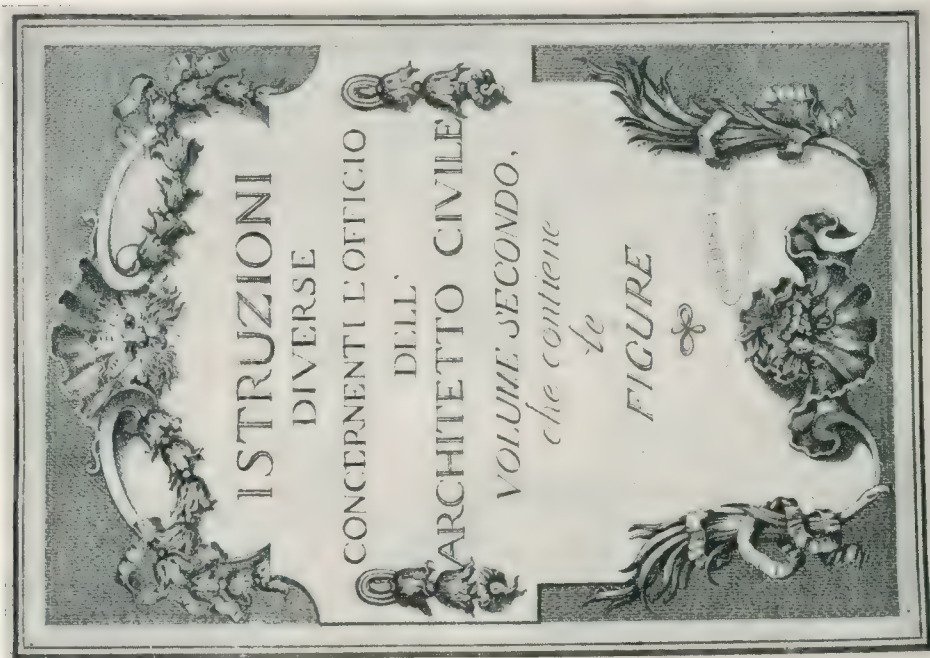



Fig. 2. – Frontespizio dell'edizione 1766 delle « Istruzioni Diverse » di Bernardo Vittone, dedicata alla Madonna.

Fig. 3. – La tav. LXXXIII (incisione) contenente l'esemplificazione pratica della quadrettatura modulare usabile nella progettazione d'un palazzotto.

Fig. 4. – Altro esempio di falsariga a graticola, planimetrica ed altimetrica, per una chiesa a croce latina (disegno per l'incisione, alla Bibl. Reale di Torino).

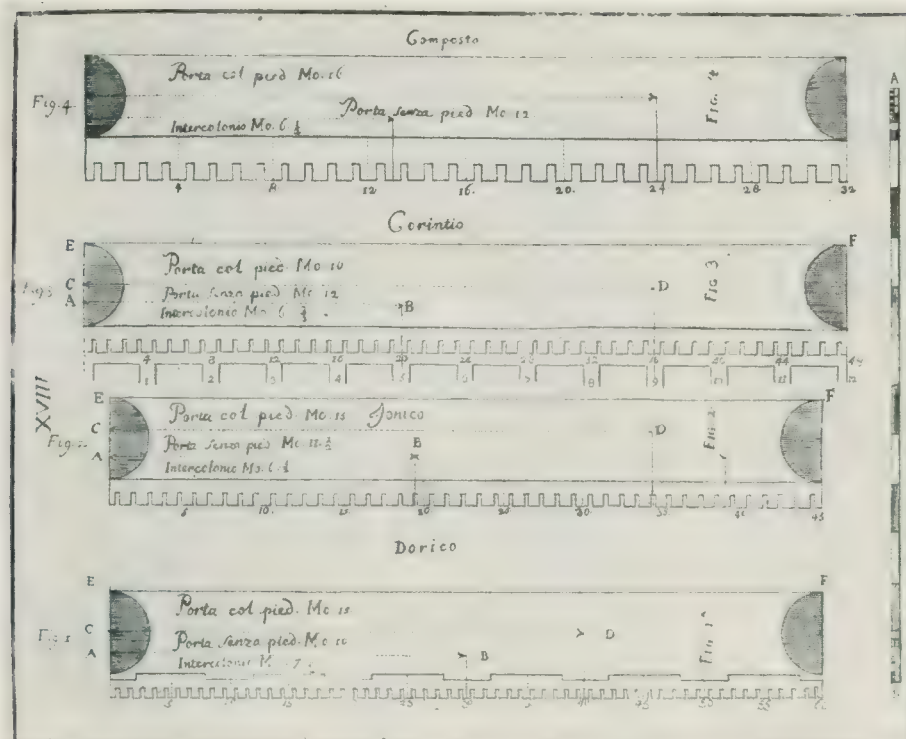



Fig. 6. – La tav. XVIII (incisione) con le proporzioni delle colonne e degli intercolunni regolate modularmente.

Fig. 5. – Confronto di graticole semplice e composta di spicchi variamente orientati per edifici a simmetria centrale. (Bibl. Reale).

L.b. III. Artic. I. Cap. I. pag. 431.

TAVOLA

Delle quantità modulari assegnabili alle parti primarie dei cinque Ordini, giusta il presente sistema.

		Toscano. Mod. Min.	Dorico. Mod. Min.	Jonico. Mod. Min.	Corinthio. Mod. Min.	Composito. Mod. Min.
Misure appartenenti alla Colonna	Grossezza del Fusto { nel piede … / in cima … Altezza del medesimo …	2 1. 14. 12:	2 1: 17. 14:	2 1: 20. 16:	2 1: 23. 16: 20.	2 1: 23. 17:
	Altezza della Base … Sottoplinto … Sporto della medesima …	1. 0: 8.	1. 0: 9.	1. 0: 10.	1. 0: 11.	1 0. 15. 0: 12.
	Altezza del Capitello … Sporto del medesimo …	1. 0: 9.	1. 0: 10.	1. 9.	2: 10.	2: 15.
Misure appartenenti all' Trabeazione	Altezza dell' Architrave … Sporto del medesimo …	1: 1. 0. 4.	1. 0. 6.	1. 5 ½ 0. 7 ½	1: 12. 0. 8.	1: 12. 0. 10.
	Altezza del Fregio …	1. 1.	1: 12	1: 12.	1: 12.	1: 12.
	Altezza della Cornice … Sporto della medesima { con Modiglioni / senza Modiglioni	1: 12. 1: 18. 1. 14.	1. 12. 1. 22. 1. 17:	1: 18 ½ 1. 26. 1. 20.	1. 26. 2. 1. 1. 23.	1: 26. 2. 1. 1. 23.
	Distanza da mezzo a mezzo de' Modig.	2: 8.	2: 12.	1: 9.	1: 12.	1. 13
Misure appartenenti agli Archi, o Loggie senza Piedestallo	Distanza da mezzo a mezzo di Colon.	11: 19.	12: 12.	13: 9.	14.	14: 10.
	Larghezza della Luce … Altezza della medesima …	8. 14.	8 : 12. 16.	9. 2. 18: 4.	9: 17. 19: 22.	9: 22. 20: 6.
	Larghezza dell' Aletta … Altezza della medesima …	[illegible] 9: 12.	1. 10: 18.	1: 3 ½ 12 19.	1: 6 ½ 13: 18.	1: 9. 14: 10.
	Altezza dell' Imposta … Sporto della medesima …	[illegible] 0: 5.	[illegible] 0: 8.	1: 3 0: 9.	1: 5. 0: 10.	1: 7. 0: 10.
	Larghezza dell' Archivolto …	0: 17.	0. 20.	0: 24.	0: 29.	1:
	Distanza fra la Luce, e l' Architrave	1.	1.	1: 5.	1: 8.	1: 9.
	Zoccolo sotto la Base del Piedestallo	1.	1.	1.	1.	0: 15.
Misure appartenenti al Piedestallo	Altezza del Basamento … Sporto del medesimo …	0: 19. 0: 6.	0: 21. 0: 10.	0: 24. 0. 11.	0: 27. 0: 12.	0: 28. 0: 13.
	Altezza del Tronco, o Dado Larghezza del medesimo …	3. 3. 2. 16.	3: 19. 2: 18.	4: 15. 2. 20.	5. 3. 2: 22.	5: 12. 2: 26.
	Altezza della Cimasa … Sporto della medesima …	0: 14. 0: 6.	0: 16. 0: 12.	0: 18. 0: 14.	0: 20. 0: 15.	0: 21. 0: 15.
Misure appartenenti agli Archi, o Loggie con Piedestallo.	Distanza da mezzo a mezzo di Colon.	14. 6.	15.	16.	16: 24.	17. 6.
	Larghezza della Luce … Altezza della medesima …	10. 2. 17: 14.	10: 16. 20.	11. 11. 22: 22.	12. 25.	12: 10. 26.
	Larghezza dell' Aletta … Altezza della medesima …	1: 2. 11: 10 ½	1: 4. 13: 8.	1: 8. 15: 26.	1: 12. 17: 7 ½	1: 13. 18.
	Altezza dell' Imposta … Sporto della medesima …	1: 0: 5.	1: 4. 0: 8.	1: 10. 0: 9.	1: 15. 0: 10.	1: 17. 0: 10.
	Larghezza dell' Archivolto …	1.	1: 2.	1: 4.	1: 6.	1: 7.
	Distanza tra la Luce, e l' Architrave	1.	1: 8.	1: 17.	1: 20.	2.

Delle quantità modulari assegnabili alle parti primarie dei cinque Ordini, giusta il presente sistema.

		Toscano. Mod. Min.	Dorico. Mod. Min.	Jonico. Mod. Min.	Corinthio. Mod. Min.	Composito. Mod. Min.
Misure appartenenti alla Colonna	Grossezza del Fusto { nel piede … / in cima … Altezza del medesimo …	2 1. 14. 12:	2 1: 17. 14:	2 1: 20. 16:	2 1: 23. 16: 20.	2 1: 23. 17:
	Altezza della Base … Sottoplinto … Sporto della medesima …	1. 0: 8.	1. 0: 9.	1. 0: 10.	1. 0: 11.	1 0. 15. 0: 12.
	Altezza del Capitello … Sporto del medesimo …	1. 0: 9.	1. 0: 10.	1. 9.	2: 10.	2: 15.
Misure appartenenti all' Trabeazione	Altezza dell' Architrave … Sporto del medesimo …	1: 1. 0. 4.	1. 0. 6.	1. 5 ½ 0. 7 ½	1: 12. 0. 8.	1: 12. 0. 10.
	Altezza del Fregio …	1. 1.	1: 12	1: 12.	1: 12.	1: 12.
	Altezza della Cornice … Sporto della medesima { con Modiglioni / senza Modiglioni	1: 12. 1: 18. 1. 14.	1. 12. 1. 22. 1. 17:	1: 18 ½ 1. 26. 1. 20.	1. 26. 2. 1. 1. 23.	1: 26. 2. 1. 1. 23.
	Distanza da mezzo a mezzo de' Modig.	2: 8.	2: 12.	1: 9.	1: 12.	1. 13
Misure appartenenti agli Archi, o Loggie senza Piedestallo	Distanza da mezzo a mezzo di Colon.	11: 19.	12: 12.	13: 9.	14.	14: 10.
	Larghezza della Luce … Altezza della medesima …	8. 14.	8 : 12. 16.	9. 2. 18: 4.	9: 17. 19: 22.	9: 22. 20: 6.
	Larghezza dell' Aletta … Altezza della medesima …	[illegible] 9: 12.	1. 10: 18.	1: 3 ½ 12 19.	1: 6 ½ 13: 18.	1: 9. 14: 10.
	Altezza dell' Imposta … Sporto della medesima …	[illegible] 0: 5.	[illegible] 0: 8.	1: 3 0: 9.	1: 5. 0: 10.	1: 7. 0: 10.
	Larghezza dell' Archivolto …	0: 17.	0. 20.	0: 24.	0: 29.	1:
	Distanza fra la Luce, e l' Architrave	1.	1.	1: 5.	1: 8.	1: 9.
	Zoccolo sotto la Base del Piedestallo	1.	1.	1.	1.	0: 15.
Misure appartenenti al Piedestallo	Altezza del Basamento … Sporto del medesimo …	0: 19. 0: 6.	0: 21. 0: 10.	0: 24. 0. 11.	0: 27. 0: 12.	0: 28. 0: 13.
	Altezza del Tronco, o Dado Larghezza del medesimo …	3. 3. 2. 16.	3: 19. 2: 18.	4: 15. 2. 20.	5. 3. 2: 22.	5: 12. 2: 26.
	Altezza della Cimasa … Sporto della medesima …	0: 14. 0: 6.	0: 16. 0: 12.	0: 18. 0: 14.	0: 20. 0: 15.	0: 21. 0: 15.
Misure appartenenti agli Archi, o Loggie con Piedestallo.	Distanza da mezzo a mezzo di Colon.	14. 6.	15.	16.	16: 24.	17. 6.
	Larghezza della Luce … Altezza della medesima …	10. 2. 17: 14.	10: 16. 20.	11. 11. 22: 22.	12. 25.	12: 10. 26.
	Larghezza dell' Aletta … Altezza della medesima …	1: 2. 11: 10 ½	1: 4. 13: 8.	1: 8. 15: 26.	1: 12. 17: 7 ½	1: 13. 18.
	Altezza dell' Imposta … Sporto della medesima …	1: 0: 5.	1: 4. 0: 8.	1: 10. 0: 9.	1: 15. 0: 10.	1: 17. 0: 10.
	Larghezza dell' Archivolto …	1.	1: 2.	1: 4.	1: 6.	1: 7.
	Distanza tra la Luce, e l' Architrave	1.	1: 8.	1: 17.	1: 20.	2.

Figg. 7 e 8. – Tabellazione delle quantità modulari assegnabili alle parti primarie dei cinque ordini, secondo la proposta di Vittone.

Fig. 9. – La tav. XII (incisione) con la dimostrazione dell'esigenza di spostare di piano in piano le cerniere delle articolazioni distributive, anche a costo di sopprimere la continuità dei maschi murari.

Fig. 10. – La tav. L (incisione di Dal Rè) mostrante le alterazioni delle altezze canoniche degli ordini quando questi si sovrappongano, per rispettare continuità di flusso meccanico ed esigenze prospettiche.

Fig. 11. – La tav. LI (incisione) con le costruzioni geometriche per le correzioni ottiche degli ordini nella tradizione vitruviana.

TAVOLA delle dimensioni in moduli dei membri principali e secondarii di ciascun ordine distinto in tre gradazioni, cioè inferiore, medio e superiore, per comodità di quelli che devono farne uso negli edifizii composti di più piani.

ORDINE	GRADAZIONE	DIMENSIONI DELLA COLONNA – ALTEZZE				DIMENSIONI DELLA COLONNA – GROSSEZZE		DIMENSIONI DELLA TRABEAZIONE – ALTEZZE			
		Colonna	Base	Fusto	Capitello	Imoscapo	Sommoscapo	Trabeazione	Architrave	Fregio	Cornice
Toscano	Inferiore	11	1	9. —	1. —	2	1. 28. 1/5	2. 2/3	1. 1/3	1. 1/3	0. —
	Medio	12	1	10. —	1. —	2	1. 28. 1/5	2. 2/3	1. 1/3	1. 1/3	0. —
	Superiore	13	1	11. —	1. —	2	1. 28. 1/5	4. —	1. 1/3	1. 1/3	1. 1/3
Dorico	Inferiore	13	1	11. —	1. —	2	1. 28. 1/5	2. 2/3	1. 1/3	1. 1/3	0. —
	Medio	14	1	12. —	1. —	2	1. 28. 1/5	2. 2/3	1. 1/3	1. 1/3	0. —
	Superiore	15	1	13. —	1. —	2	1. 28. 1/5	4. —	1. 1/3	1. 1/3	1. 1/3
Jonico	Inferiore	15	1	12. 2/3	1. 1/3	2	1. 28. 1/5	2. 2/3	1. 1/3	1. 1/3	0. —
	Medio	16	1	13. 2/3	1. 1/3	2	1. 28. 1/5	2. 2/3	1. 1/3	1. 1/3	0. —
	Superiore	17	1	14. 2/3	1. 1/3	2	1. 28. 1/5	4. —	1. 1/3	1. 1/3	1. 1/3
Composito	Inferiore	17	1	14. —	2. —	2	1. 28. 1/5	2. 2/3	1. 1/3	1. 1/3	0. —
	Medio	18	1	15. —	2. —	2	1. 28. 1/5	2. 2/3	1. 1/3	1. 1/3	0. —
	Superiore	19	1	16. —	2. —	2	1. 28. 1/5	4. —	1. 1/3	1. 1/3	1. 1/3
Corintio	Inferiore	19	1	15. 1/2	2. 1/2	2	1. 28. 1/5	2. 2/3	1. 1/3	1. 1/3	0. —
	Medio	20	1	16. 1/2	2. 1/2	2	1. 28. 1/5	2. 2/3	1. 1/3	1. 1/3	0. —
	Superiore	21	1	17. 1/2	2. 1/2	2	1. 28. 1/5	4. —	1. 1/3	1. 1/3	1. 1/3

Fig. 12. – La tabella di conversione delle proporzioni dei singoli ordini, quando vengano sovrapposti nell'ornamentazione delle facciate, proposta da Noale per un'architettura « italiana » nel 1834.

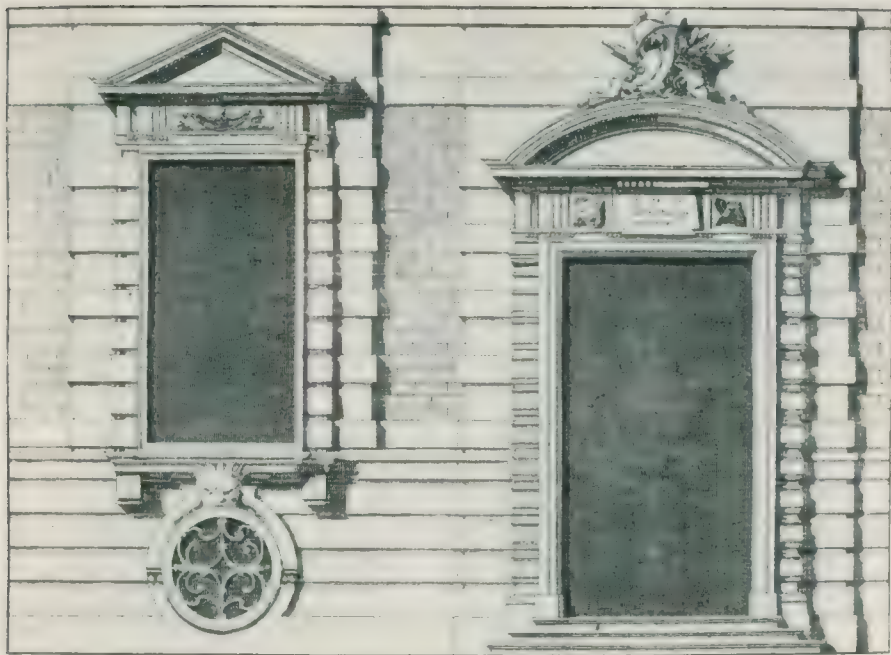



Fig. 15. – Tav. LXX. Modelli di porte e finestre (incisione di Belmondo) tratti con informazione antologica dal repertorio vignolesco romano.

Fig. 16. – Tav. LXXIII, altri modelli di porte e finestre per le « Istruzioni Elementari » (incisioni di Belmondo) prelevati con motivazione antologica dal repertorio borrominiano.

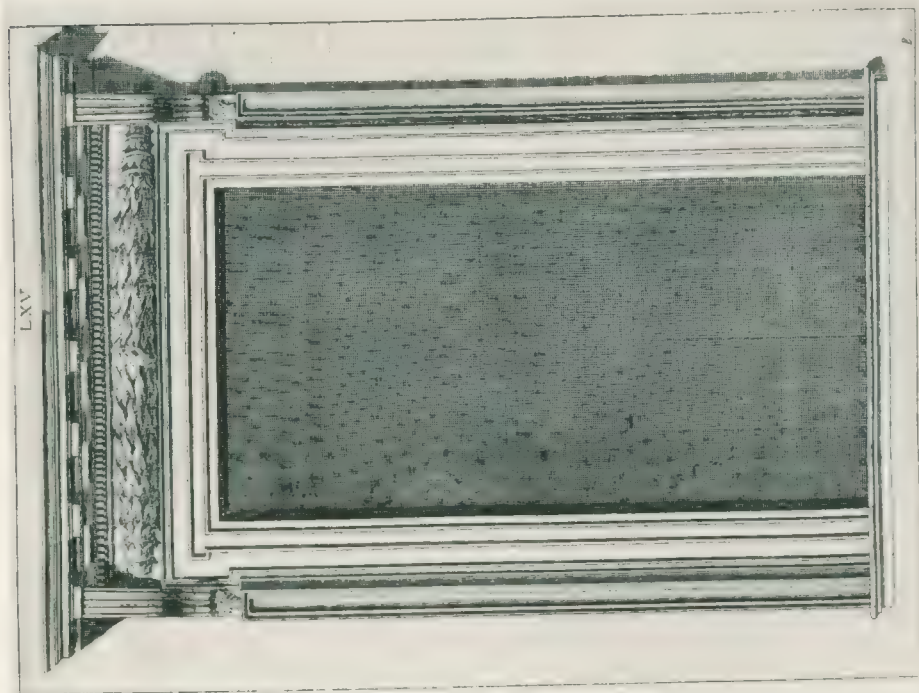



Fig. 13. – Una delle finestre (tav. LXV, incisione di Belmondo) proposte ad esempio dei giovani nelle « Istruzioni Elementari », facendo tesoro dei modelli laziali.

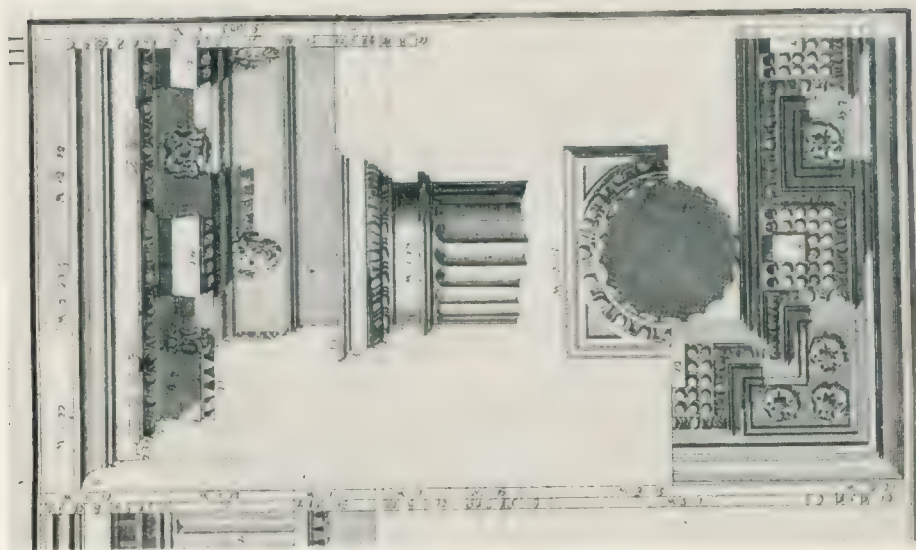



Fig. 14. – Altra tavola con trabeazione e capitello dorico di proporzioni coordinate modularmente della proposta di Vittone di cui alle figg. 7 e 8 ma di evidente ispirazione vignolesca e nient'affatto rococò.

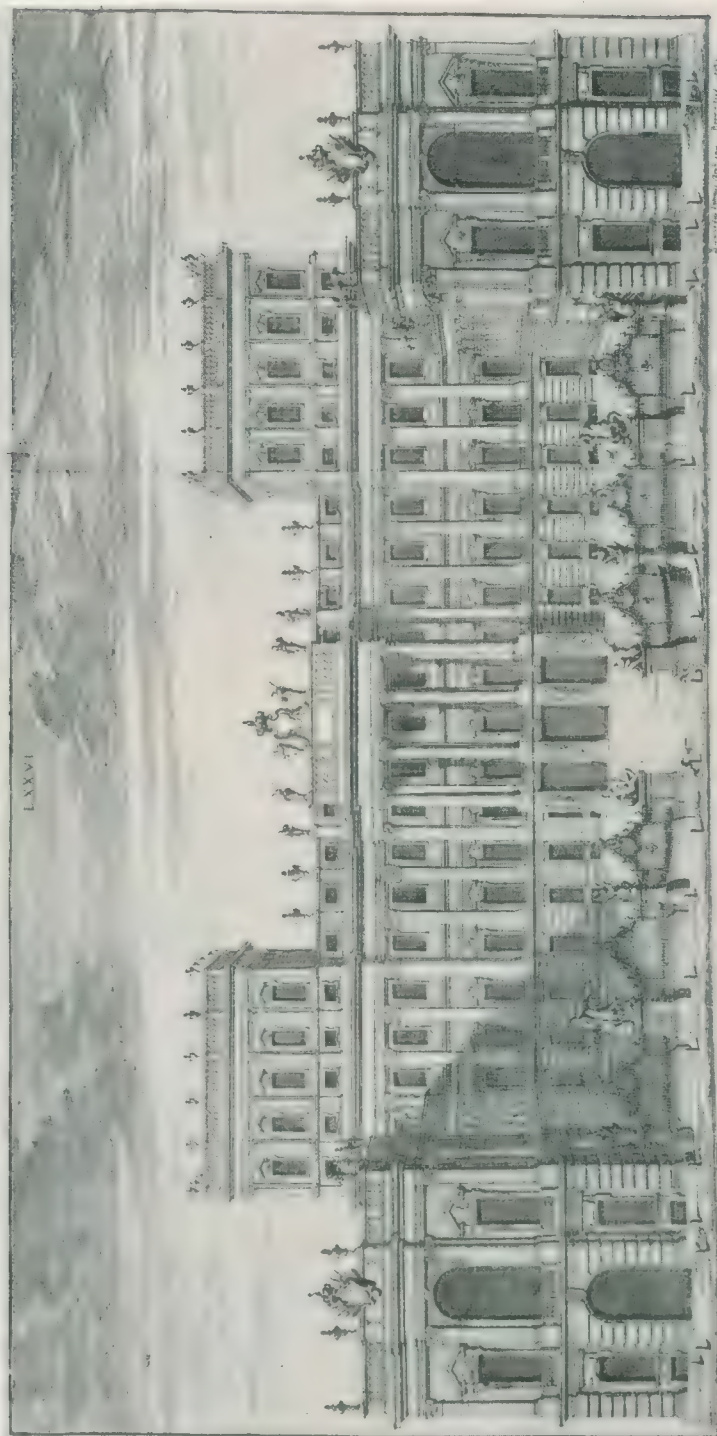



Fig. 17. – Incisione di Borra, 1736, alla tav. LXXVI delle « Istruzioni Elementari » per mostrare l'idea di Vittone per il Palazzo Reale di Torino.

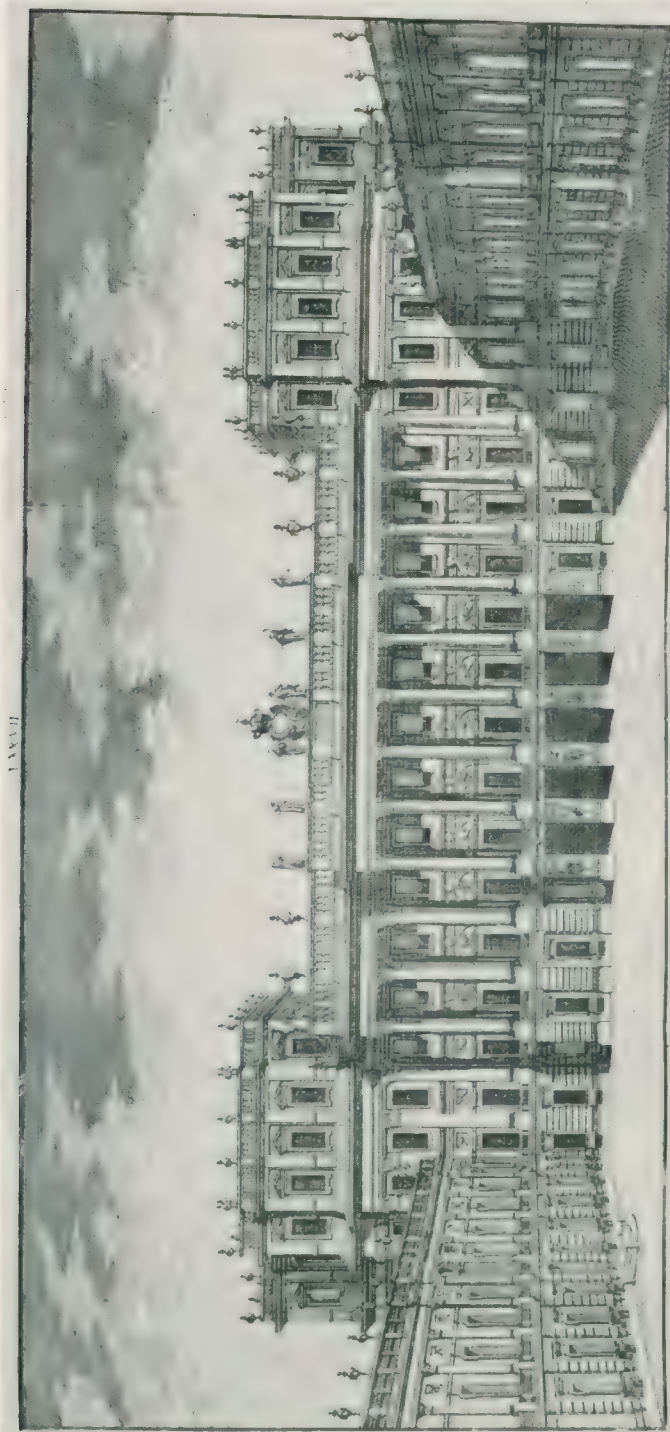



Fig. 18. – Successiva proposta di Vittone per il Palazzo Reale, 1738, alla tav. LXXVII, nella interpretazione incisa da Belmondo.

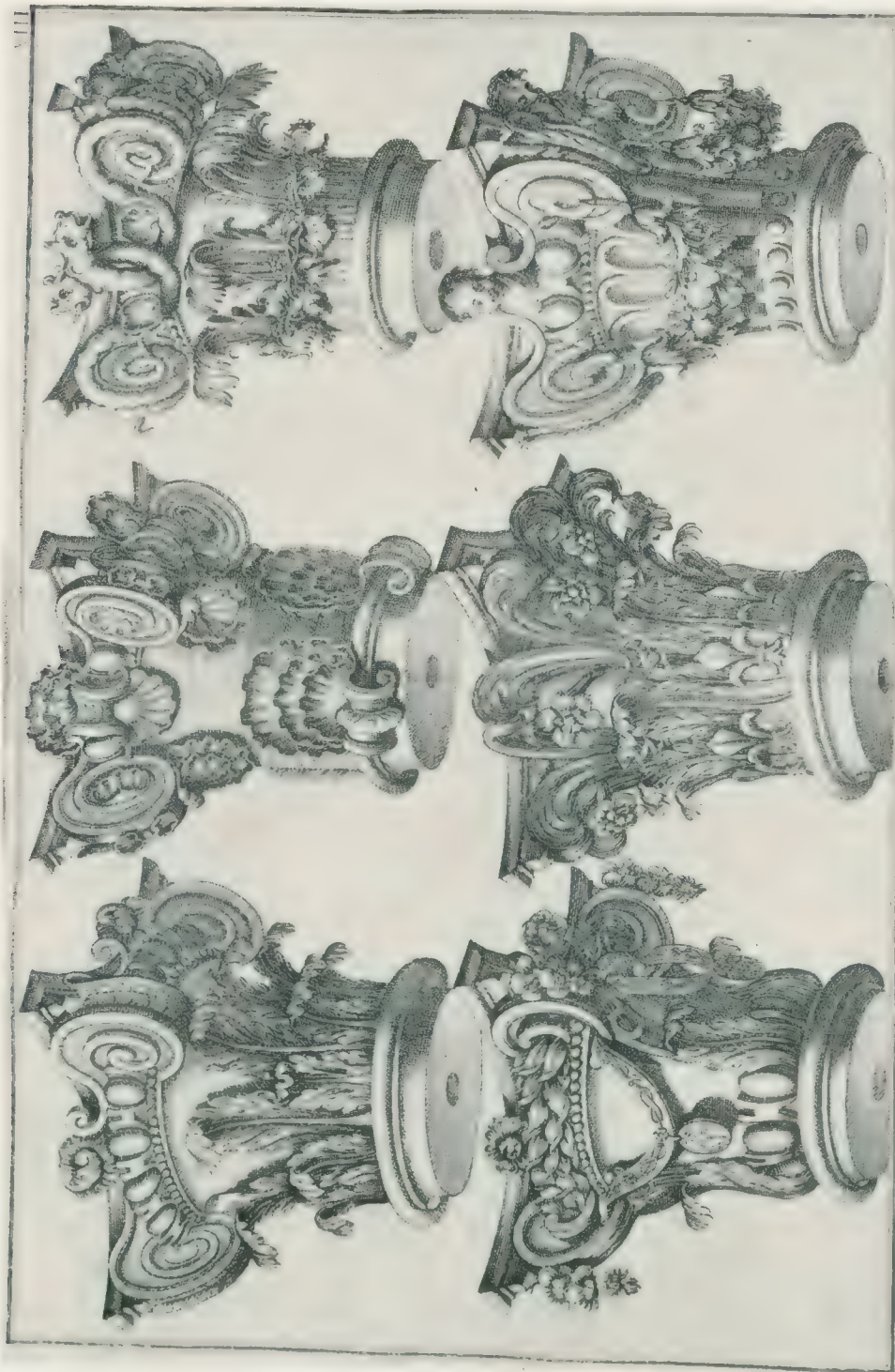



Fig. 20. – Tav. VIII dell'edizione 1766 di Vittone con altra antologia di capitelli settecenteschi liberati dalla tradizione vitruviana.

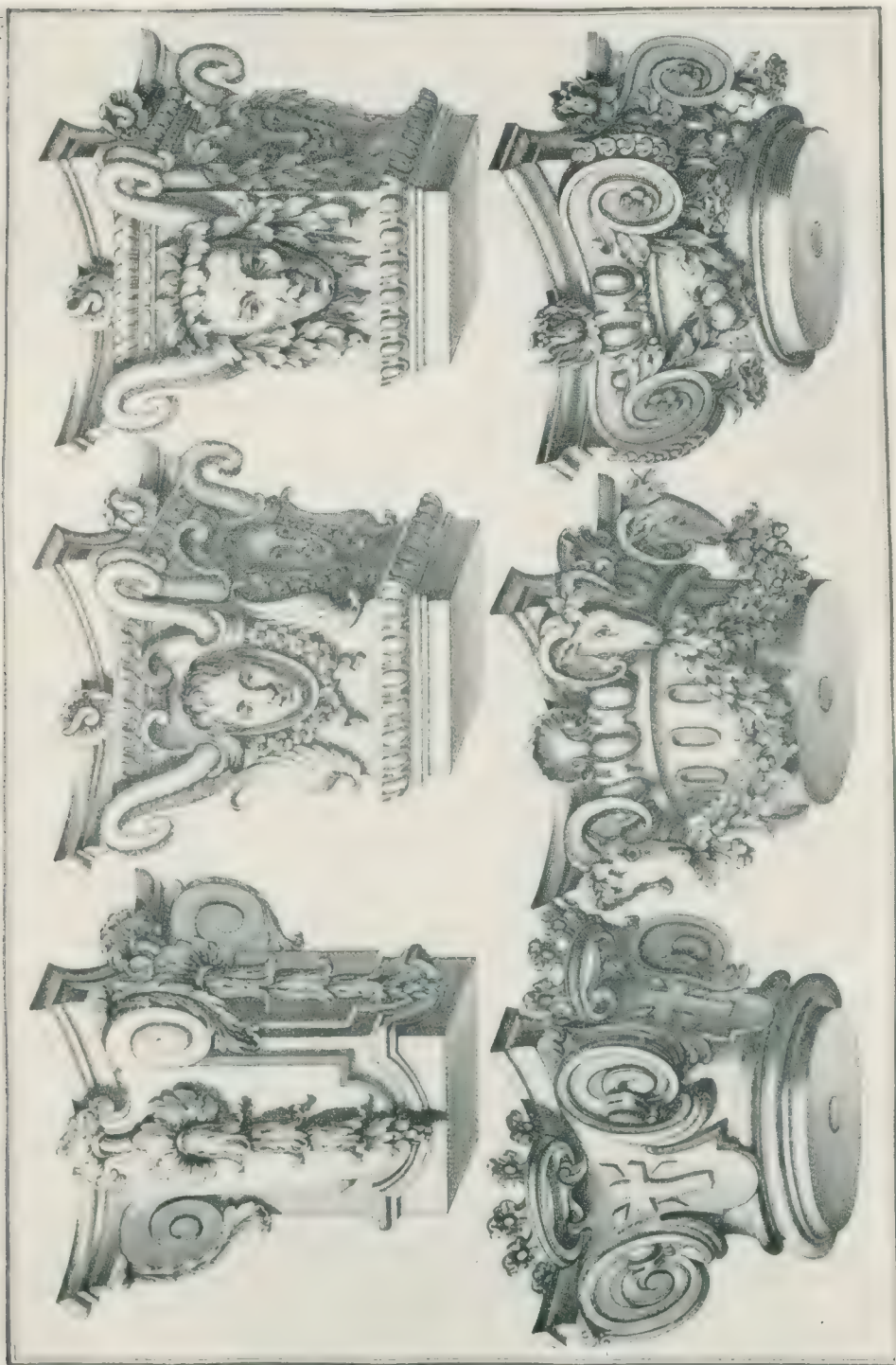



Fig. 19. – Tav. VII delle « Istruzioni Diverse » con suggerimenti di capitelli nel gusto inequivocabilmente rococò di Vittone.

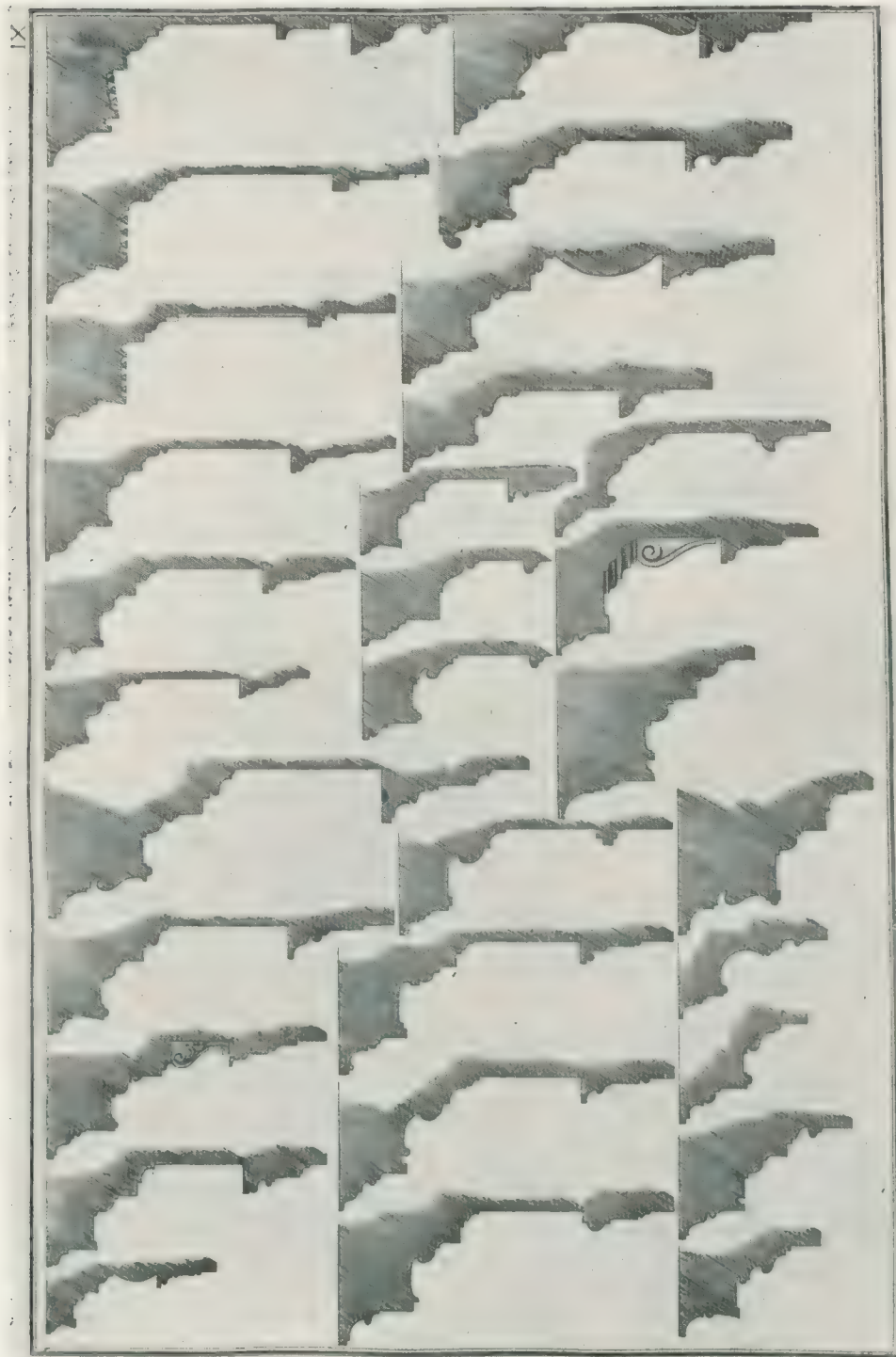



Fig. 22. – Tav. IX, altro abbondante sagomario per conseguire la pittoricità preimpressionistica delle immagini architettoniche settecentesche.

Fig. 21. – Tav. X delle « Istruzioni Diverse » con ampio repertorio di modanature mosse e tormentate nell'intento d'una cromatica sensibilizzazione delle superfici ornate canonicamente.

Fig. 23. – Tav. XCI, con suggerimenti numerosi e variati di smussi angolari prospettici per le mense di altari alla romana (incisione).

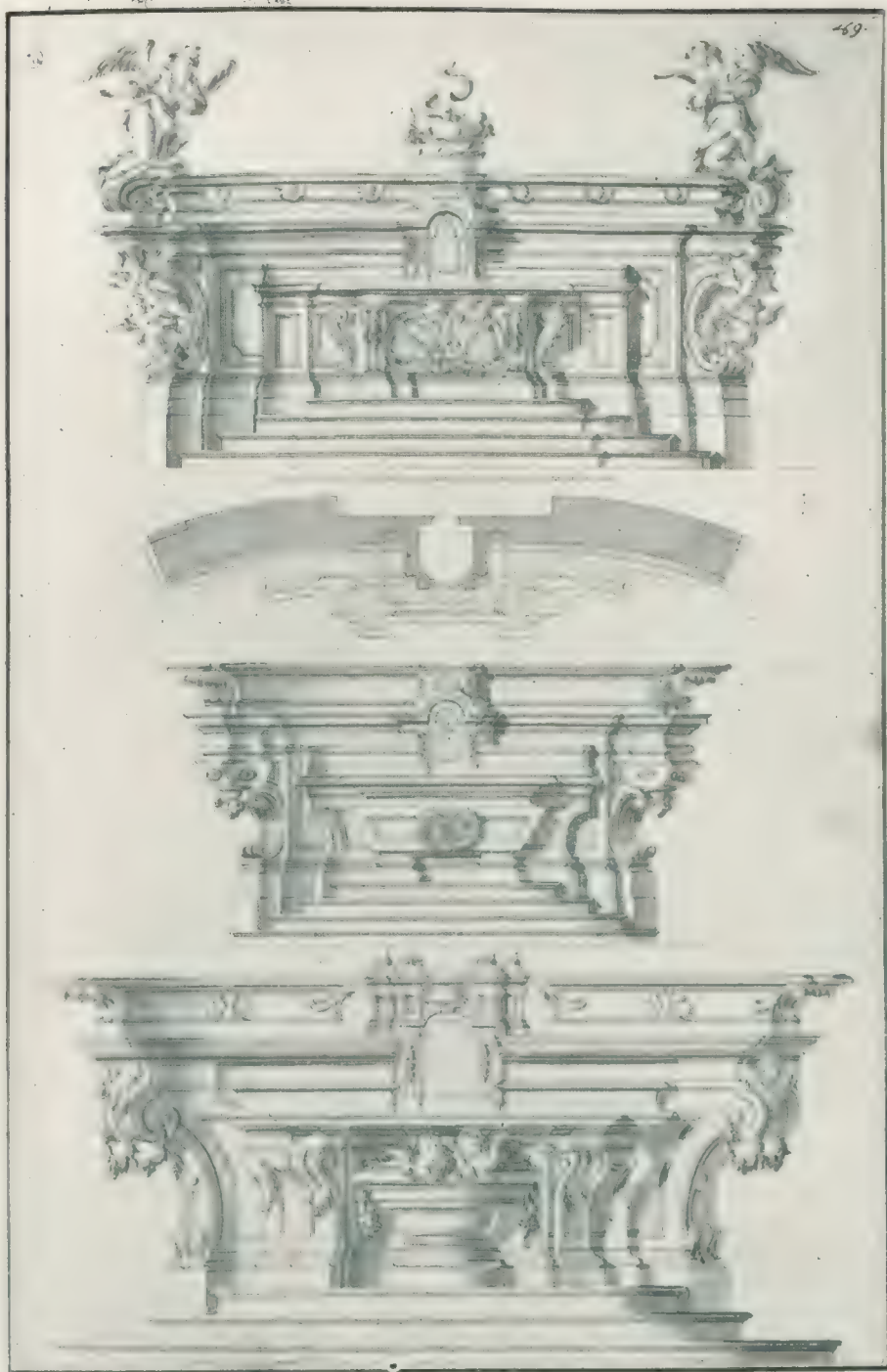



Fig. 24. – La pag. 89 dell'Album dei briosi disegni conservati nella Biblioteca Reale, serviti per le incisioni dell'edizione luganese. Il modellato chiaroscurale ha la vitalità delle immagini architettoniche realizzate da Vittone.

Fig. 26. – Interno del Santuario di Sant'Ignazio in Val di Lanzo, nel quale un precostituito altare monumento fa da perno motore della dinamica chiesa centrale. L'autografo schizzo per l'altare è a Parigi (nota 1, p. 528).

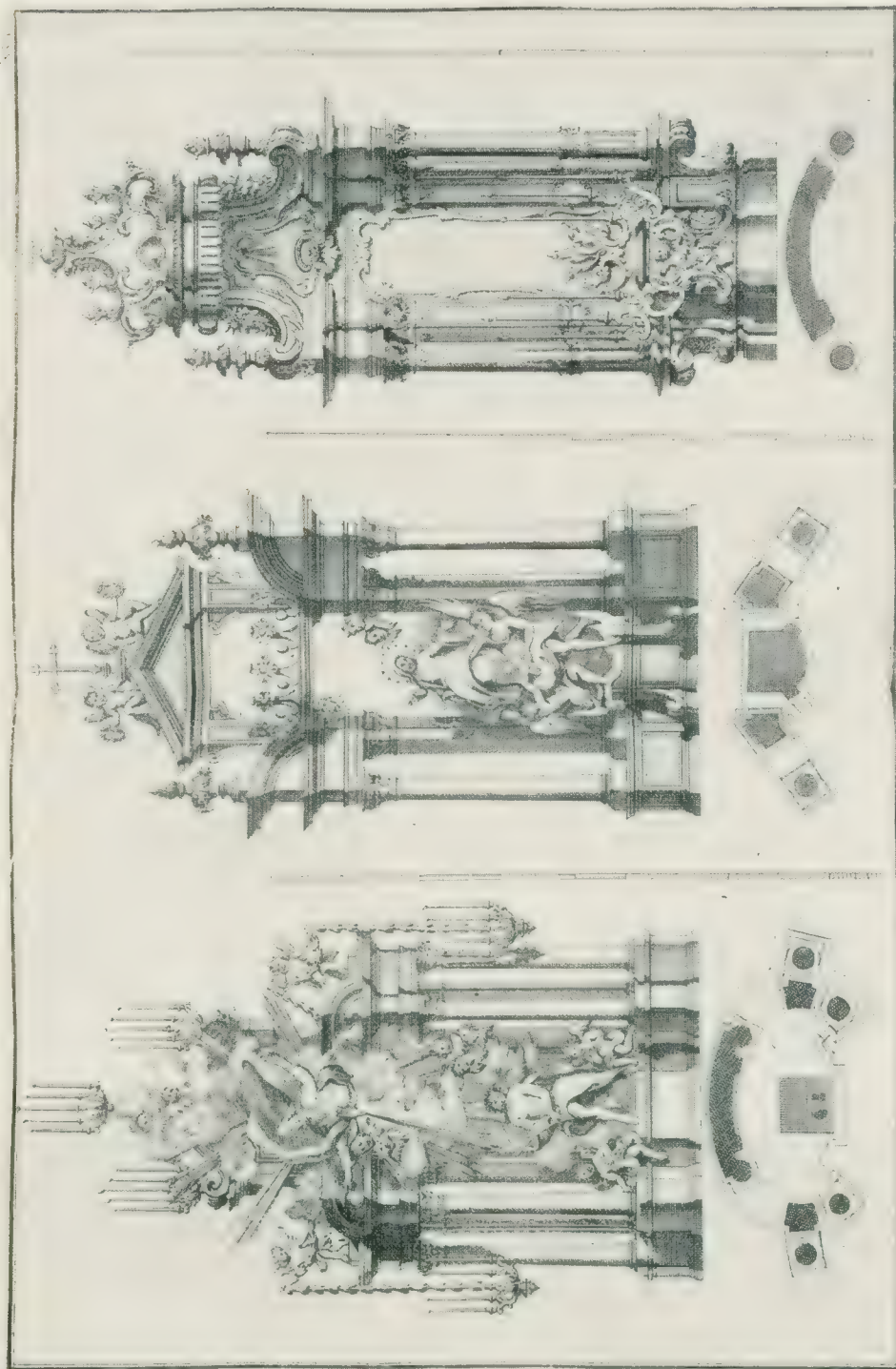



Fig. 25. – Alcune pale lapidee ed ornate da scolture nella tav. XCIV, ove dall'imperizia dell'incisore si salva solo il globale dinamismo degli elementi architettonici.

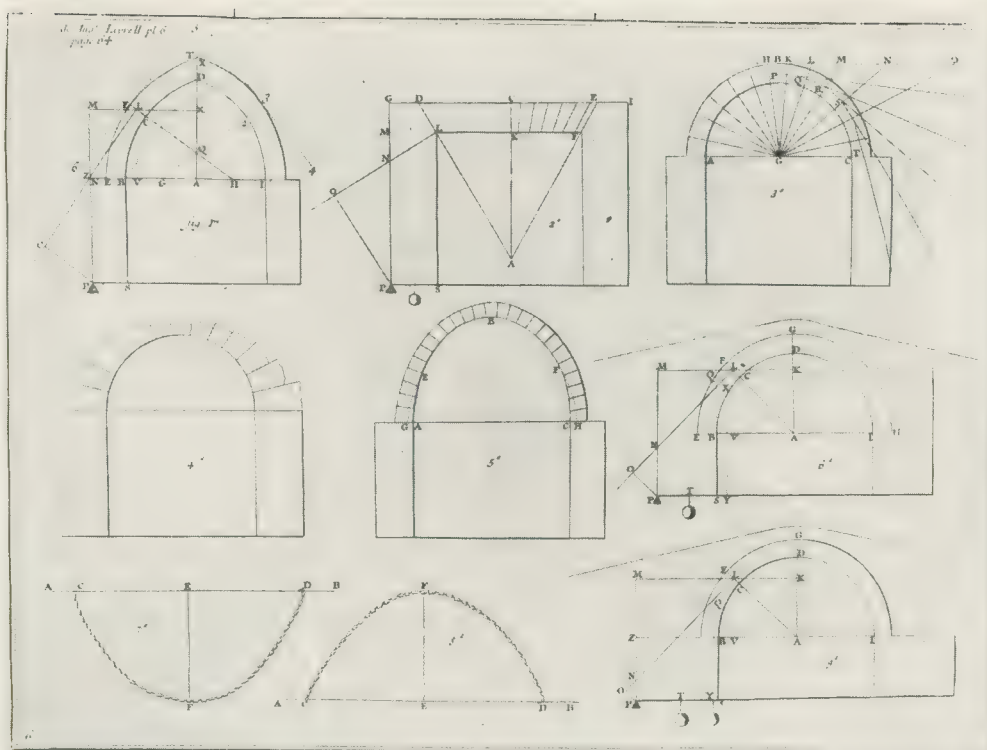



Fig. 27. – Statica d'archi nella tav. 6 del 2º libro della « Science des Ingenieurs » di Belidor.

52 LA SCIENCE DES INGENIEURS

TABLE

POUR CONNOISTRE LA PORTÉE DES VOUSSOIRS depuis leur intrados à leur extrados, pour toute sorte de grandeur d'Arche.

Ouverture des Arches.	Voussoirs de Pierres dures.			Voussoirs de Pierres tendres.			Ouverture de Arches.	Voussoirs de Pierres tendres.			Voussoirs de Pierres dures.		
pieds.	pieds.	pou.	lig.	pieds.	pou.	lig.	pieds.	pieds.	pou.	lig.	pieds.	pou.	lig.
1	1	0	6	1	6	0	28	2	2	0	2	11	6
2	1	1	0	1	7	2	29	2	2	6	2	11	9
3	1	1	6	1	8	4	30	2	3	0	3	0	0
4	1	2	0	1	9	6	31	2	3	6	3	0	10
5	1	2	6	1	10	8	32	2	4	0	3	1	8
6	1	3	0	2	0	0	33	2	4	6	3	2	6
7	1	3	6	2	0	8	34	2	5	0	3	3	0
8	1	4	0	2	1	6	35	2	5	6	3	3	10
9	1	4	6	2	2	3	36	2	6	0	3	4	0
10	1	5	0	2	3	0	37	2	6	6	3	4	6
11	1	5	6	2	4	0	38	2	7	0	3	5	0
12	1	6	0	2	4	6	39	2	7	6	3	5	6
13	1	6	6	2	5	0	40	2	8	0	3	8	0
14	1	7	0	2	6	0	41	2	8	10	3	8	10
15	1	7	6	2	6	9	42	2	9	8	3	9	8
16	1	8	0	2	7	0	43	2	10	6	3	10	6
17	1	8	6	2	8	0	44	2	11	4	3	11	4
18	1	9	0	2	9	0	45	3	0	0	4	0	0
19	1	9	6	2	9	3	46	3	0	10	4	0	10
20	1	10	0	2	9	6	47	3	1	8	4	1	8
21	1	10	6	2	9	9	48	3	2	6	4	2	6
22	1	11	0	2	10	0	49	3	3	4	4	3	0
23	1	11	6	2	10	3	50	3	4	0	4	3	10
24	2	0	0	2	10	6	51	3	4	10	4	4	8
25	2	0	6	2	10	9	52	3	5	8	4	5	6
26	2	1	0	2	11	0	53	3	6	6	4	6	4
27	2	1	6	2	11	3	54	3	7	4	4	7	2

Fig. 28. – Tabellazione delle spinte degli archi contro le spalle. (Da Belidor).

TRATTATO

DELLA COGNIZIONE PRATICA

DELLE RESISTENZE

GEOMETRICAMENTE DIMOSTRATO

DALL' ARCHITETTO

GIAMBATISTA BORRA

AD USO D' OGNI SORTA D' EDIFIZJ.

Coll' aggiunta delle Armature di varie maniere di Coperti, Volte, ed altre cose di tal genere.

IN TORINO. MDCCXLVIII.

NELLA STAMPARIA REALE.

Fig. 29. – Frontespizio del trattato di G. Borra stampato a Torino nel 1748.

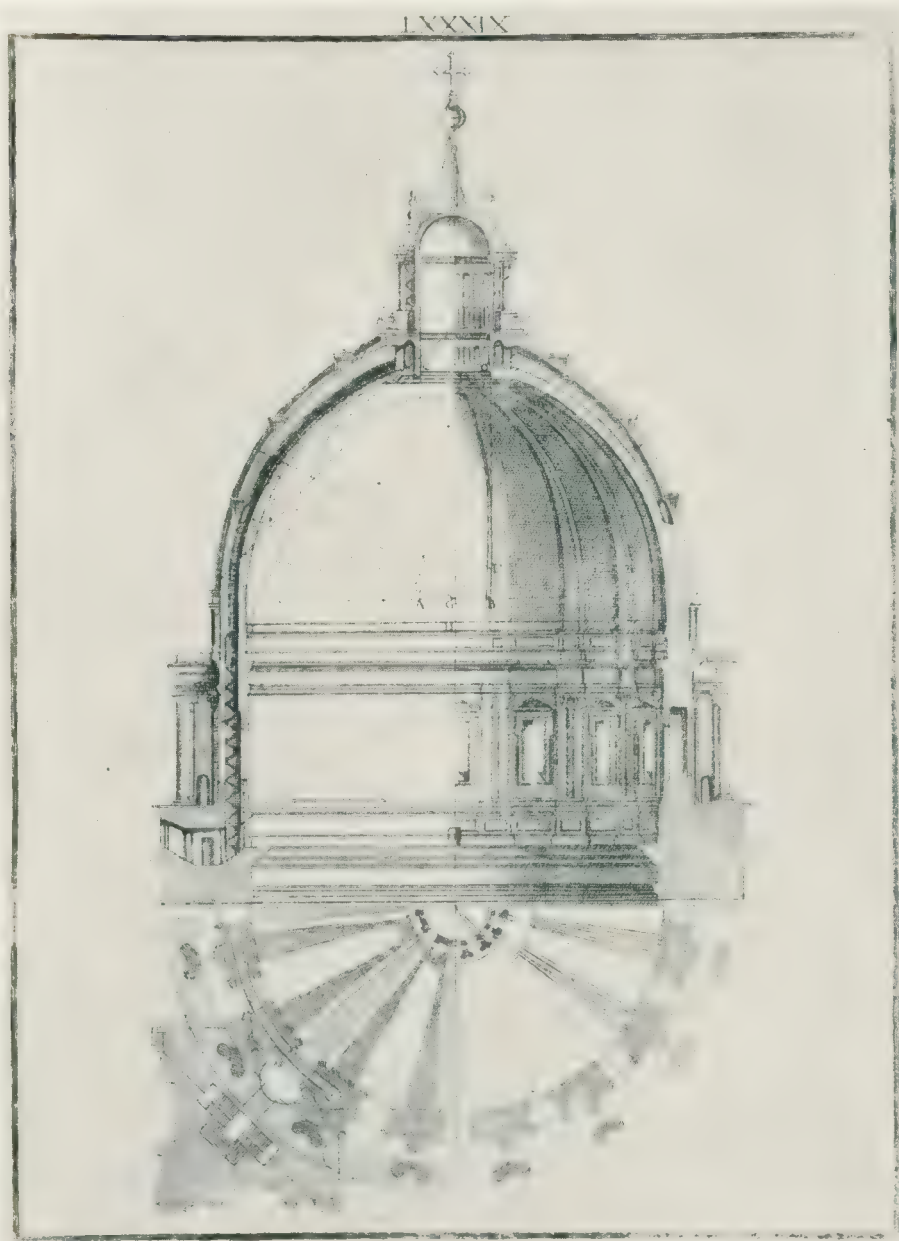



Fig. 30. – La tav. LXXXIX (incisione) nella quale si riporta il metodo di Fontana pel tracciamento di conformazioni soddisfacenti di cupole del tipo vaticano.

MEMORIE ISTORICHE
DELLA
GRAN CUPOLA
DEL
TEMPIO VATICANO,
E DE' DANNI DI ESSA, E DE' RISTORAMENTI LORO,
DIVISE IN LIBRI CINQUE.
ALLA SANTITA' DI NOSTRO SIGNORE
PAPA
BENEDETTO XIV.

IN PADOVA. CIↃIↃCCXLVIII.
Nella Stamperia del Seminario.
CON LICENZA DE' SUPERIORI.

Fig. 32. – Relazione di Poleni (1748) per i restauri di San Pietro: documento di sperimentalismo illuminista.

Fig. 33. – Una tavola di Poleni utilizzante gli spunti di Bernouilli per la catenaria sperimentale.

Fig. 31. – Dimensionamenti pratici di volte e la variante proposta da Vittone al metodo conformativo di Fontana. Tav. LXXXVIII (incisione).

Fig. 34. – L'esperimento pratico del Poleni per la determinazione dell'effettivo comportamento della cupola determinato da carichi non uniformi, per ovvi motivi costituzionali.

Fig. 35. – Gli otto cerchioni di ferro proposti da Poleni riportandoli sul rilievo del monumento vaticano e delle sue lesioni, disegno diligentemente eseguito da Vanvitelli.

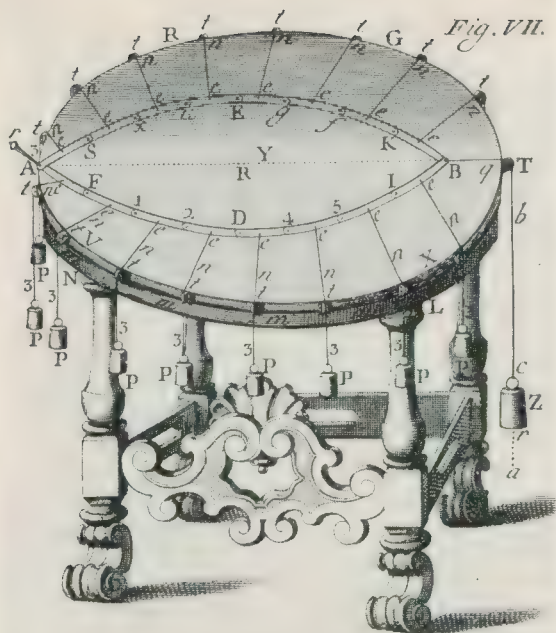



Fig. 36.

Fig. 37.

Fig. 36. – L'influenzografo di Poleni per studiare conformazioni e stati di tensioni di cordoni equatoriali di gusci soggetti ad azioni centrifughe (il cuore degli animali e le cupole).

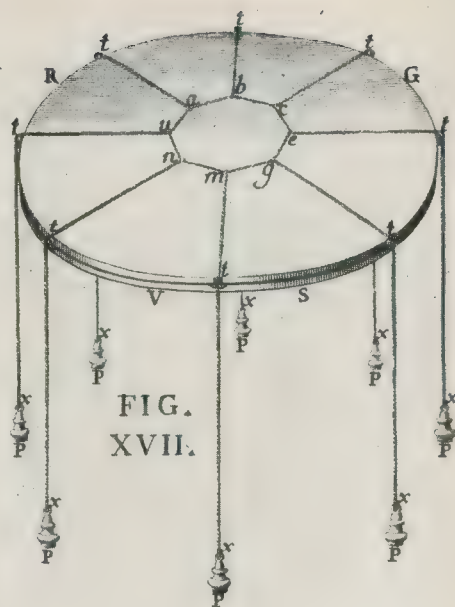



Fig. 37. – Il contemporaneo analogo influenzografo di Musschenbroek, il quale tuttavia presenta divergenze con quello padovano non avendo da servire per le esperienze anatomiche.

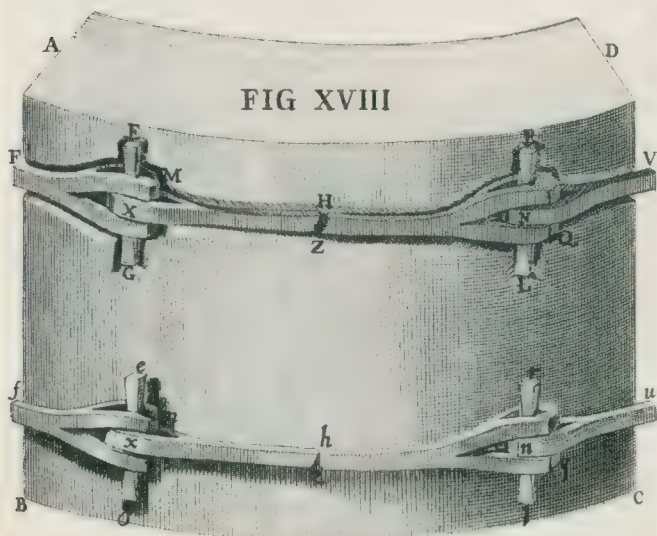



Fig. 38.

Fig. 39.

Fig. 38. – Particolare delle catene di ferro proposte da Poleni per il rinforzo della cupola di San Pietro, 1748.

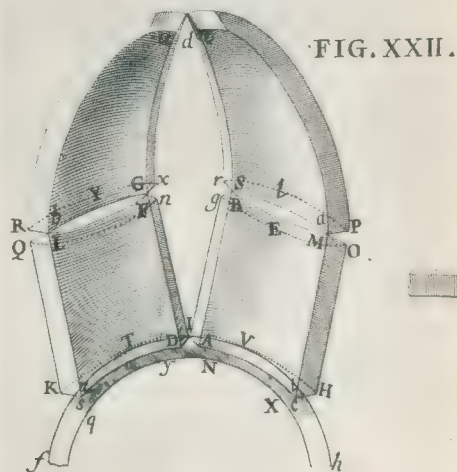



Fig. 39. – Schema dell'esperimento poleniano per determinare in laboratorio (nel « Theatrum Philosophiae Esperimentalis », 1740) le figure di rottura nelle cupole.

Figg. 41 e 42. – Le volte planteriane di Palazzo Paesana (1715-1722) e di Palazzo Cavour in Torino, tra i più convincenti modelli proposti da Plantery (nota 1, p. 460).

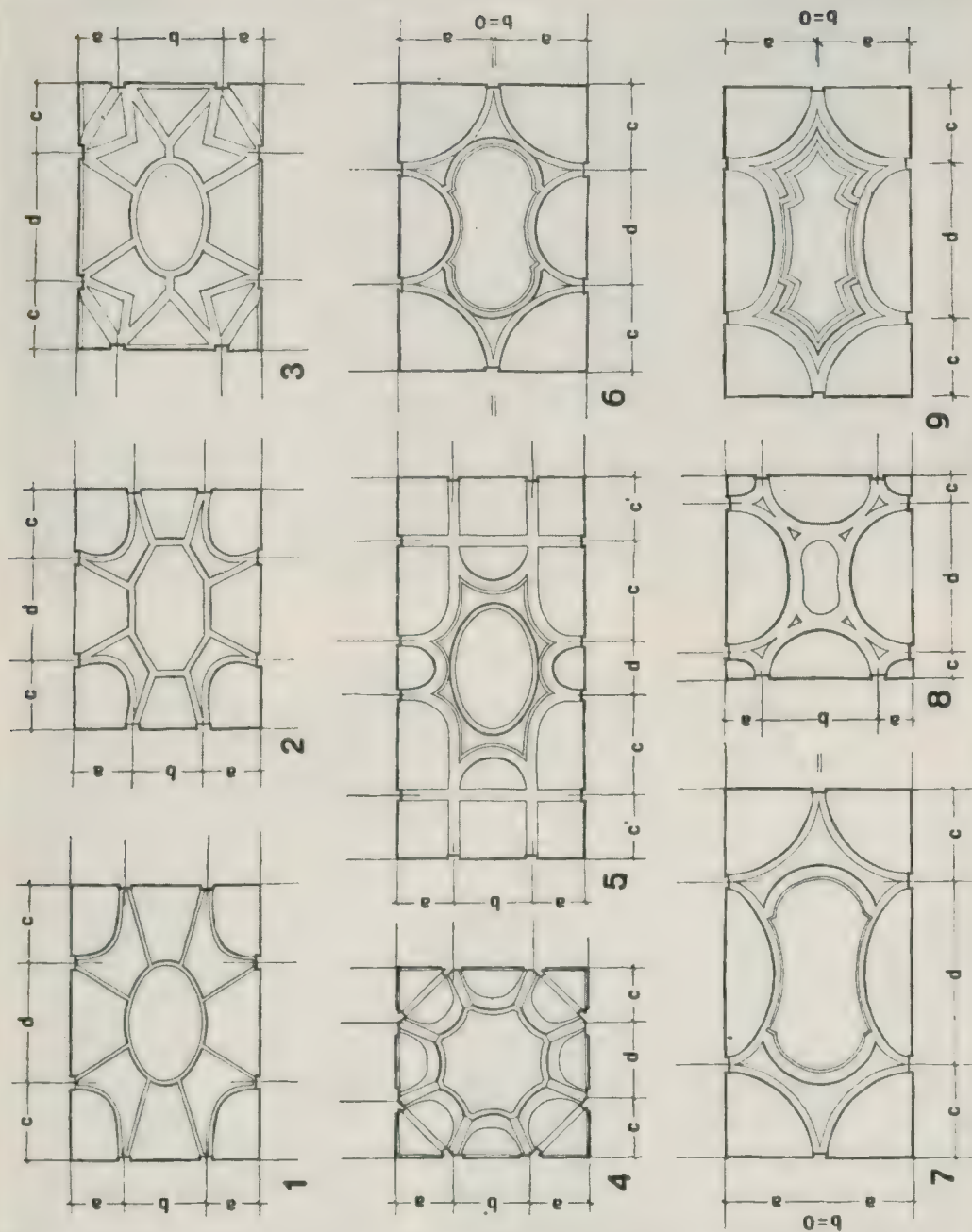



Fig. 40. – Geometrie latenti e statica nella classificazione della casistica formale delle volte planteriane: in posizione 2 la soluzione vittoniana per la Sagrestia dei Santi Martiri (1751).

Fig. 43. – Ripresa fotografica del tentacolare polipo collocato da Vittone nei Santi Martiri alla giusta altezza perché la volta planteriana abbia il massimo effetto espressionista. Gli affreschi quadraturisti sono del Milocco.

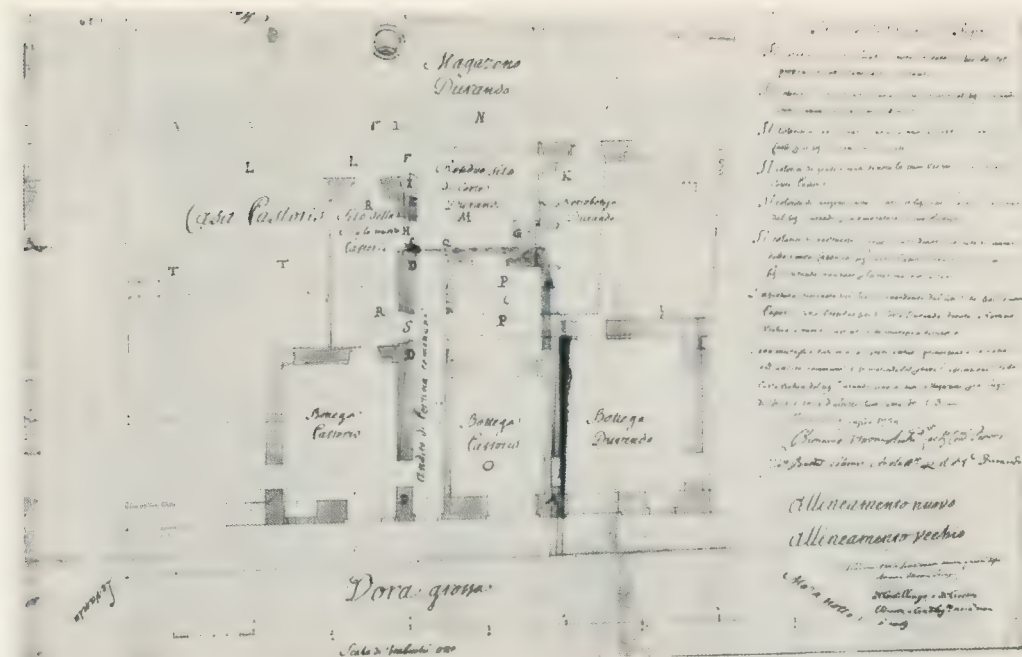



Fig. 44. – Esempio del paziente lavoro vittoniano nella rimodellazione minuta dell'edilizia di via Dora Grossa conseguente all'allineamento nuovo: le botteghe Pastoris e Durando, 1739.

Simbologia d'impostazione grafica degli schemi funzionali distributivi adattata alle esigenze del rilievo dei monumenti e della critica d'arte, tanto per l'interpretazione delle articolazioni architettoniche, quanto per i raccordi d'ambito urbanistico. Gli schemi a sinistra forniscono la relazione tra simboli grafici e termini tecnici. Si ribadisce che: la coppia di triangoli sovrapposti indica sempre gli ingressi attrezzati come tali, che generalmente si collocano a collegamento con spazi esterni agricoli o urbanistici; i segmenti rettilinei continui indicano sempre i collegamenti d'articolazione di funzioni oppure valenze dei collegati spazi indicati; i cerchi semplici con lettera alfabetica interna gli ambienti singoli; i doppi cerchi con lettera alfabetica interna contraddistinguono gli insiemi di più ambienti organizzati con una distribuzione sottintesa.

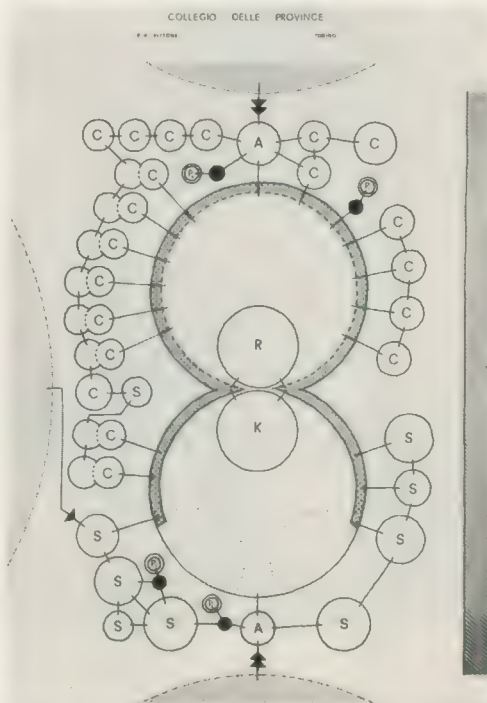
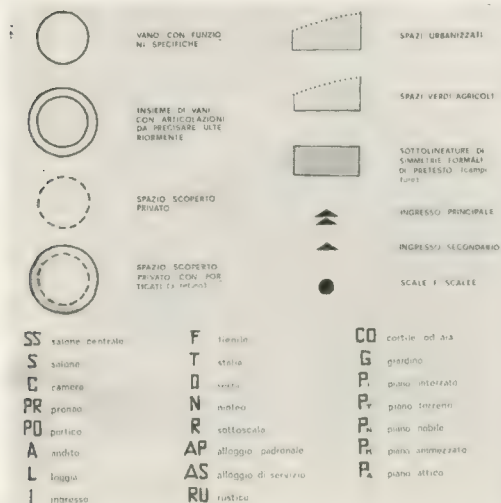



Fig. 45. – Schema funzionale del Collegio delle Provincie, secondo le prime complete intenzioni di Vittone; ed, a fianco, la chiave simbologica di siffatti ideogrammi critici.

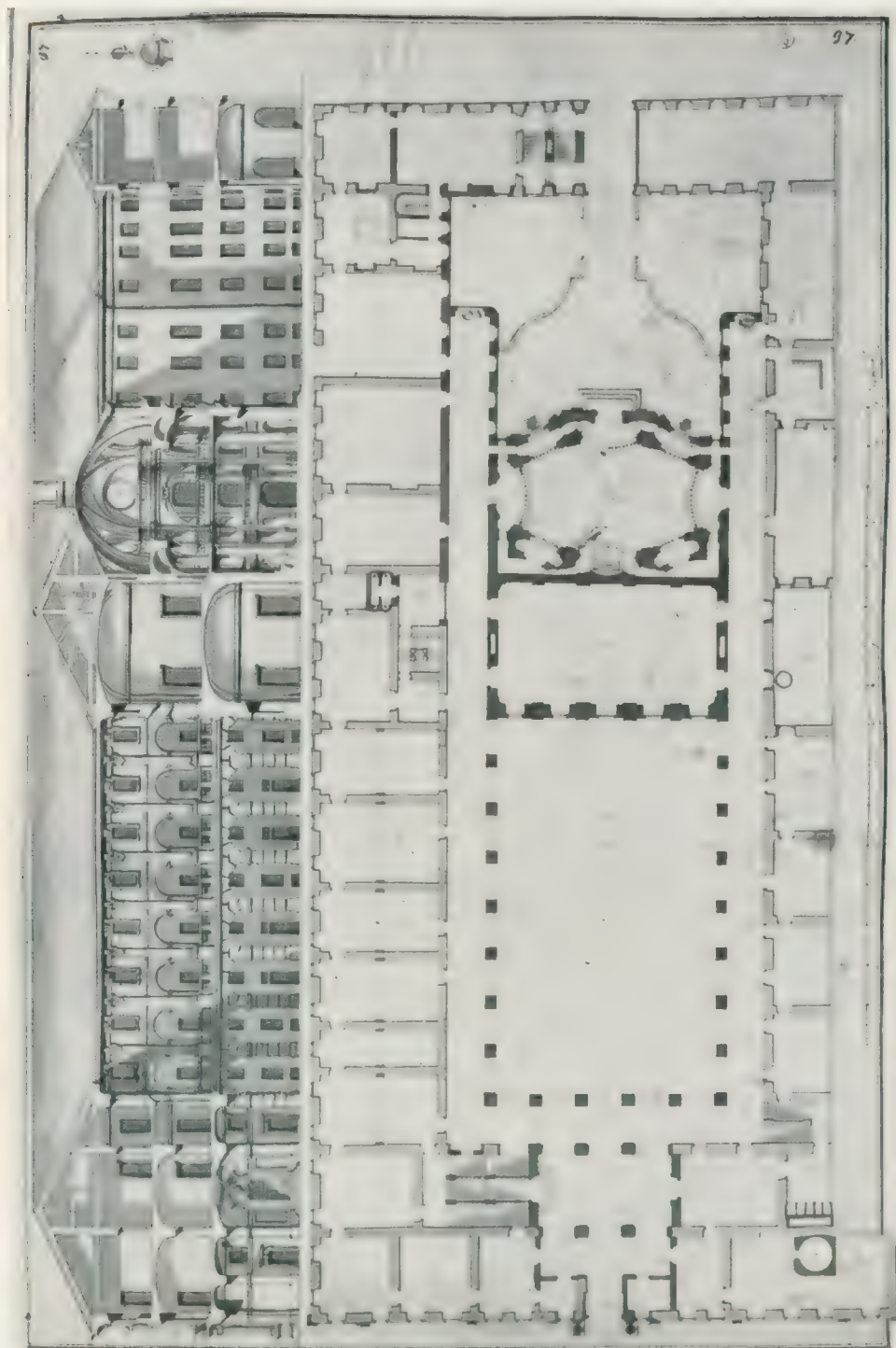



Fig. 46. – La proposta del Collegio delle Provincie, quale appare nell'album dei disegni acquarellati conservato nella Biblioteca Reale, a pag. 37.

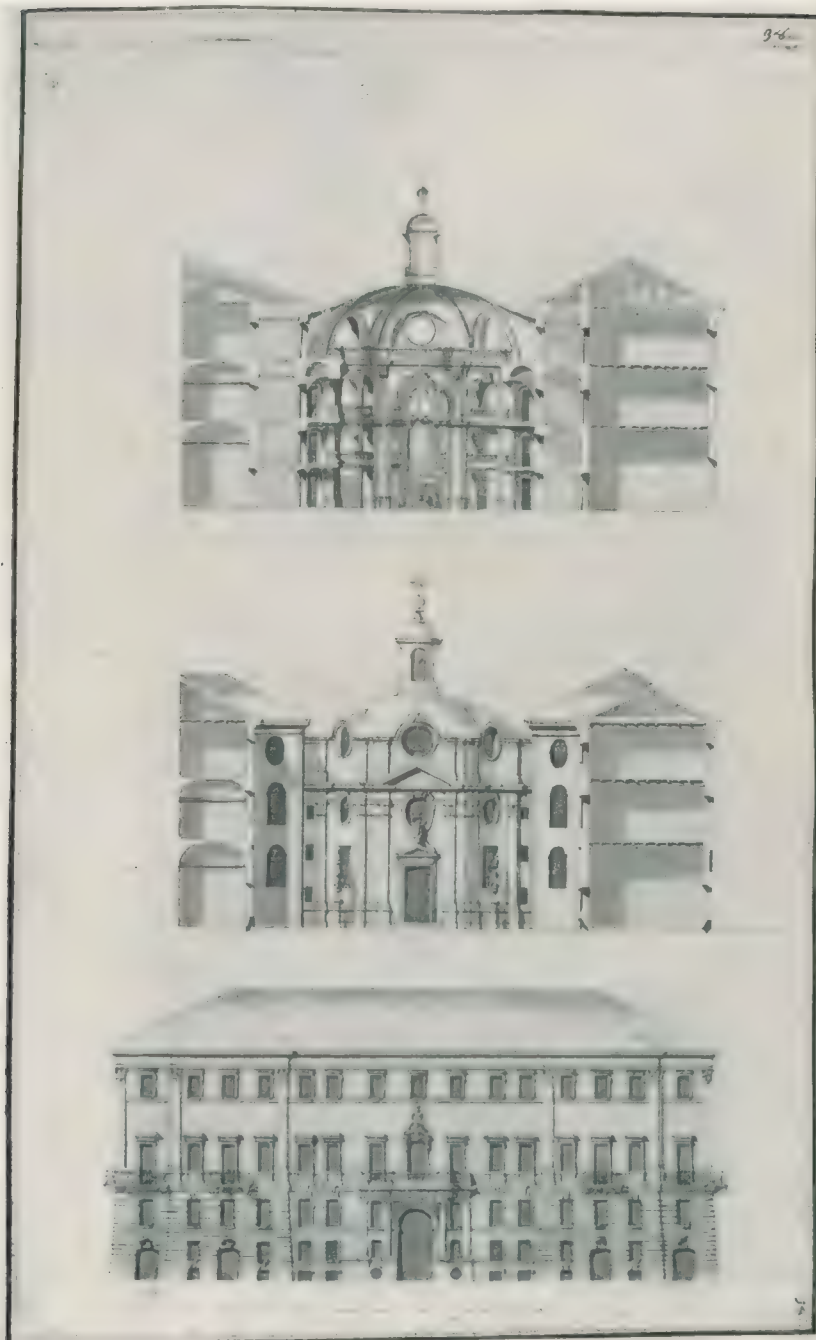



Fig. 47. – Altra tav. 38, dei disegni per le incisioni delle «Istruzioni Diverse» mostrante le idee iniziali per la facciata su Piazza Carlina e per la cappella interna del Collegio delle Provincie.

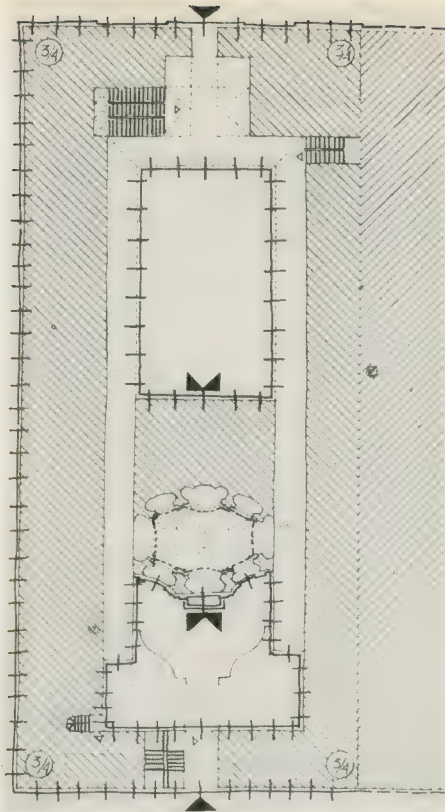



Fig. 48.

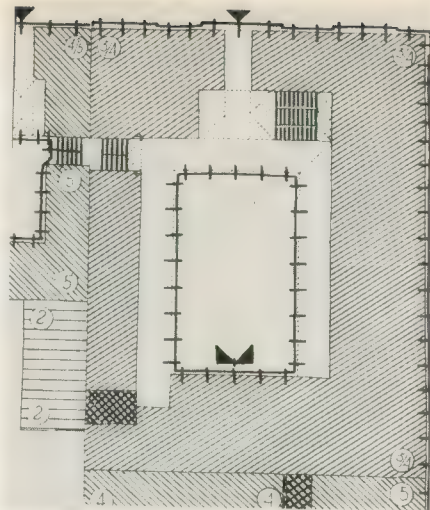



Fig. 49.

Fig. 48. – Trascrizione in disegno convenzionale normalizzato della planimetria del progetto iniziale del Collegio delle Provincie di cui a fig. 46, ribaltandolo per avere le finestre sulla strada tangente sul lato lungo orientale.

Fig. 49. – Trascrizione della stessa grafia della parte del Collegio delle Provincie, di cui a fig. 48, effettivamente realizzata, così come appare nel libro « Forma urbana e architettura nella Torino Barocca ».

Fig. 50. – Estratto di mappa dell'isolato costituito dal convento di Santa Chiara, vittoniano e rococò, nel contesto del tessuto urbano torinese. (Dal predetto libro « Forma urbana e architettura nella Torino barocca »).

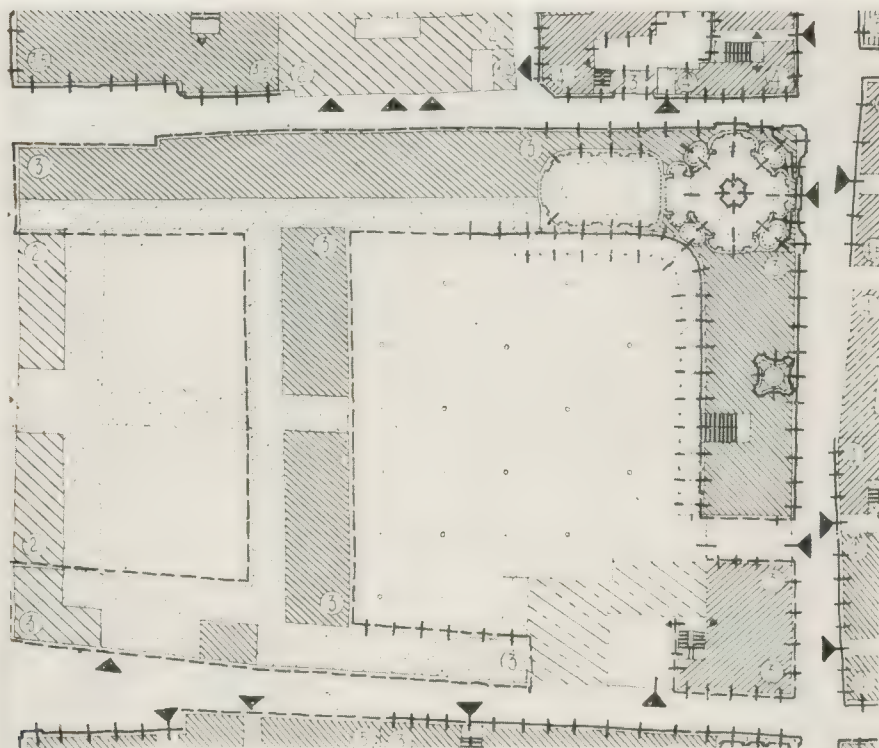



Fig. 51. – Altro esempio di intervento di Vittone nel tessuto urbano di Torino, riplasmando l'ambiente medioevale e creando una scena barocca sull'invito del palazzo castellamontiano con portone angolare, all'incrocio tra la Contrada dei Mercanti e le Contrade dei due Buoi e del Monte di Pietà, oggi scomparsa per la formazione di via Pietro Micca.

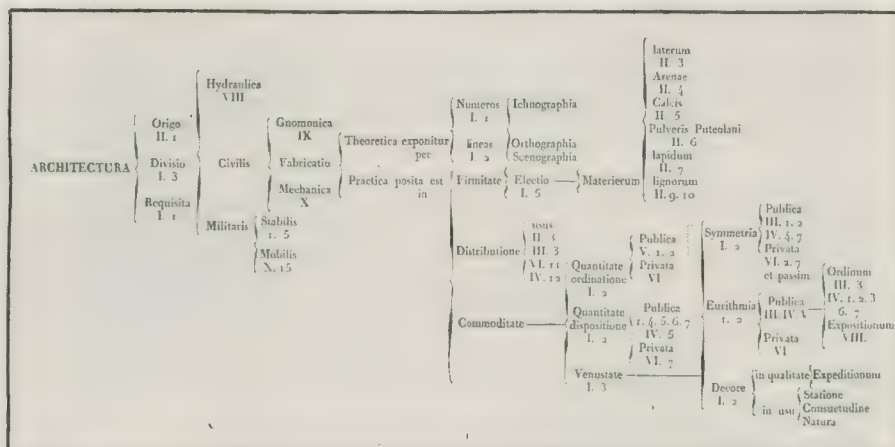



Fig. 52. – Schematico diagramma delle categorie vitruviane, come appare nella edizione dei Dieci libri a cura di Poleni e di Stratico.

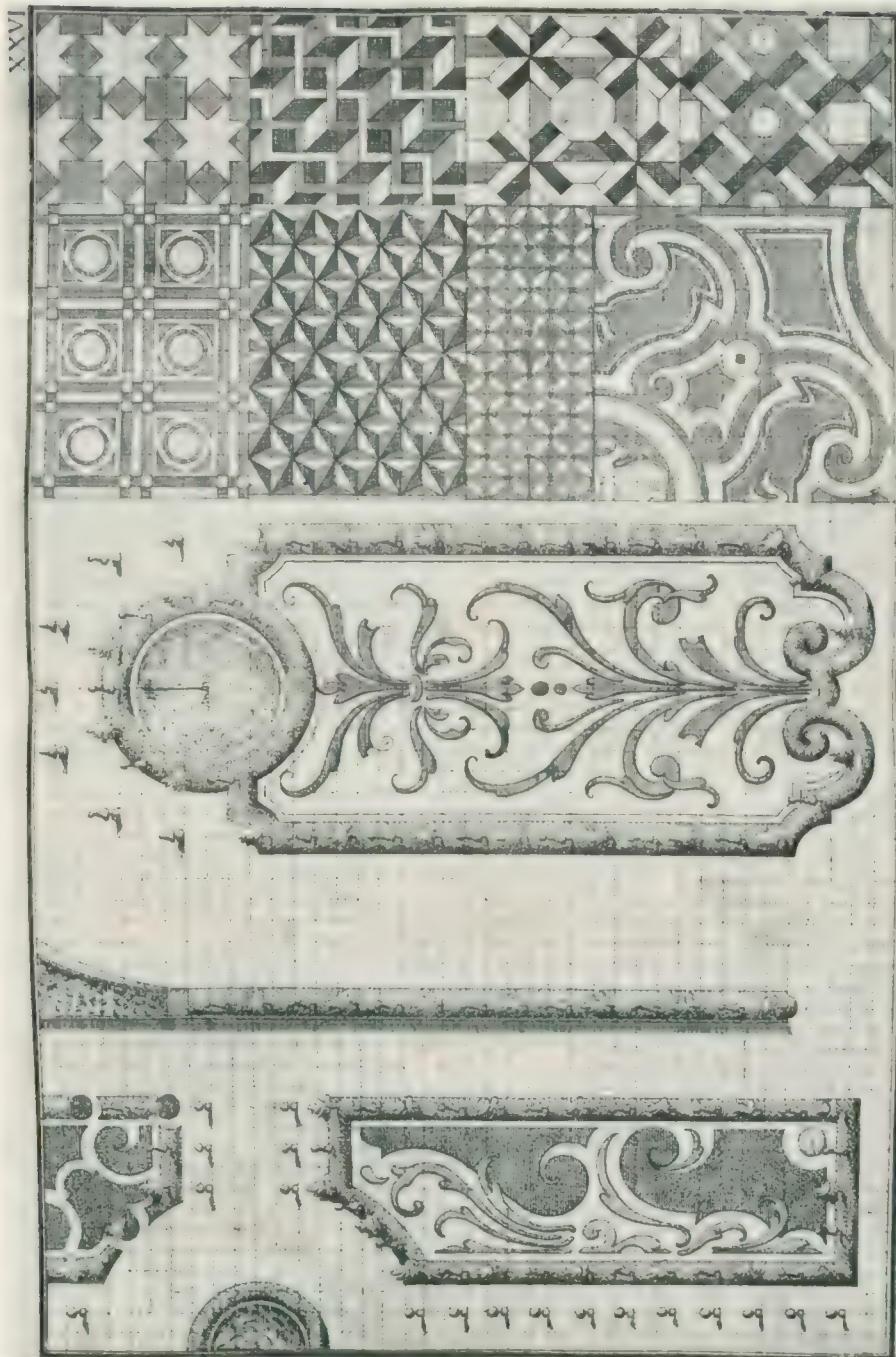



Fig. 53. – La tav. XXVI con esemplificazioni di graticole vittoniane per la progettazione di pavimenti e di giardini: Vittone addita nel testo l'utilità d'una qualche geometria occulta formale anche nell'ideazione di composizioni apparentemente informali.

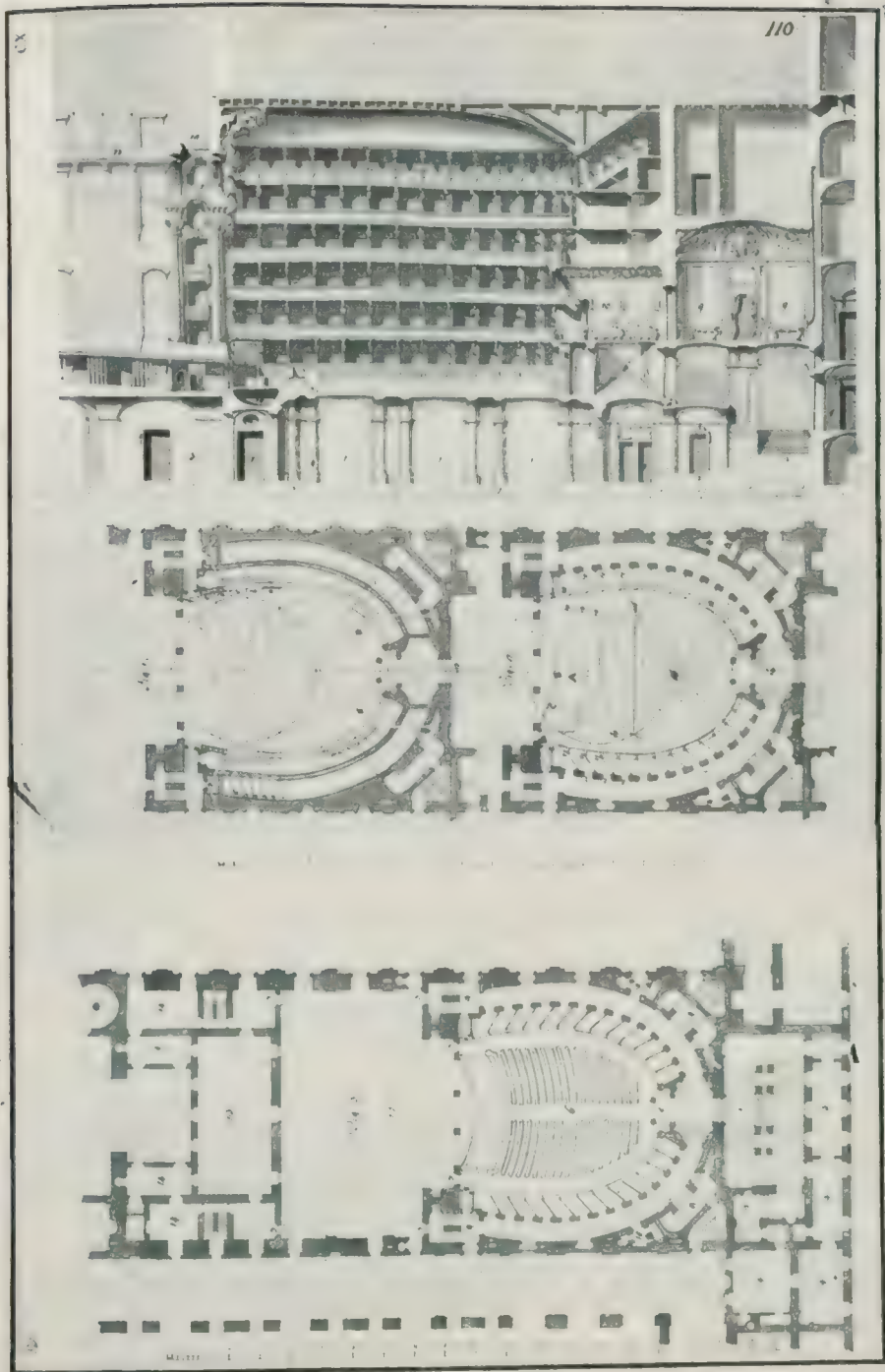



Fig. 54. – Il disegno 110 servito per l'incisione della tavola illustrante la conformazione geometrica « d'un teatro »: è il Teatro Regio ideato da Benedetto Alfieri ed ampliamente spiegato nell'Enciclopedia di Diderot e d'Alembert.

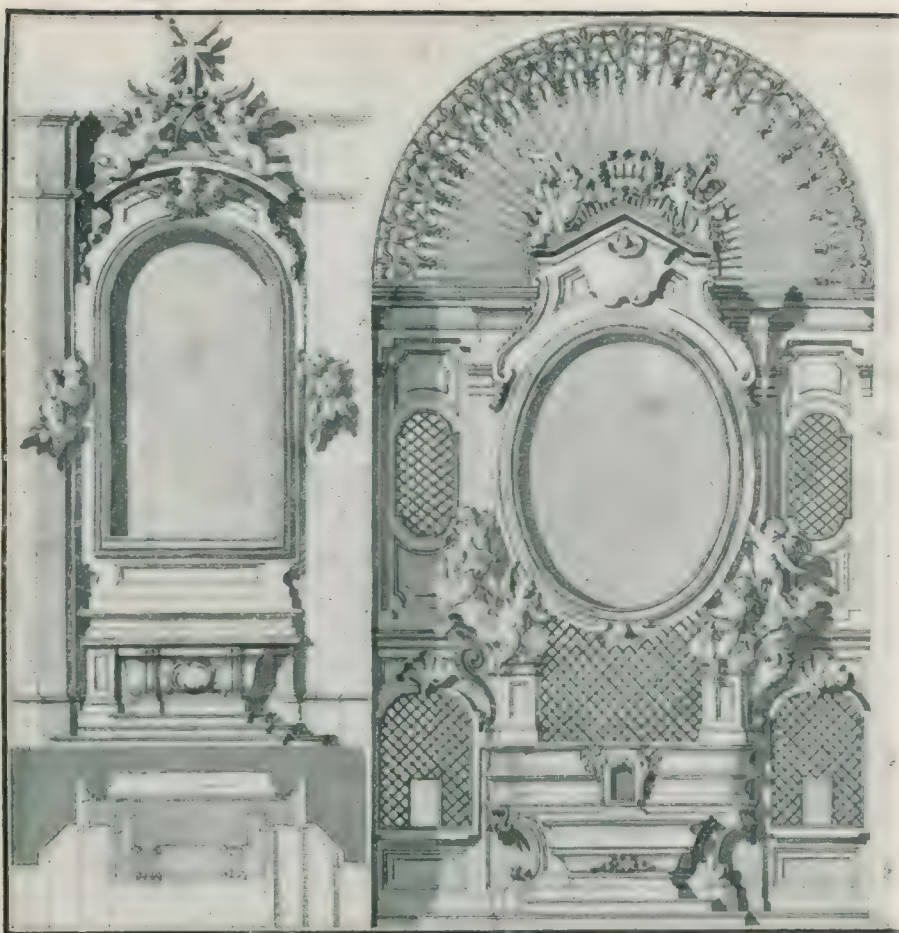



Fig. 55. – Disegno per l'incisione di tav. 93 col confronto di due composizioni per altare, ma in spazio angusto e in spazio ampio, come esempi di soluzioni « semplice e composta ».

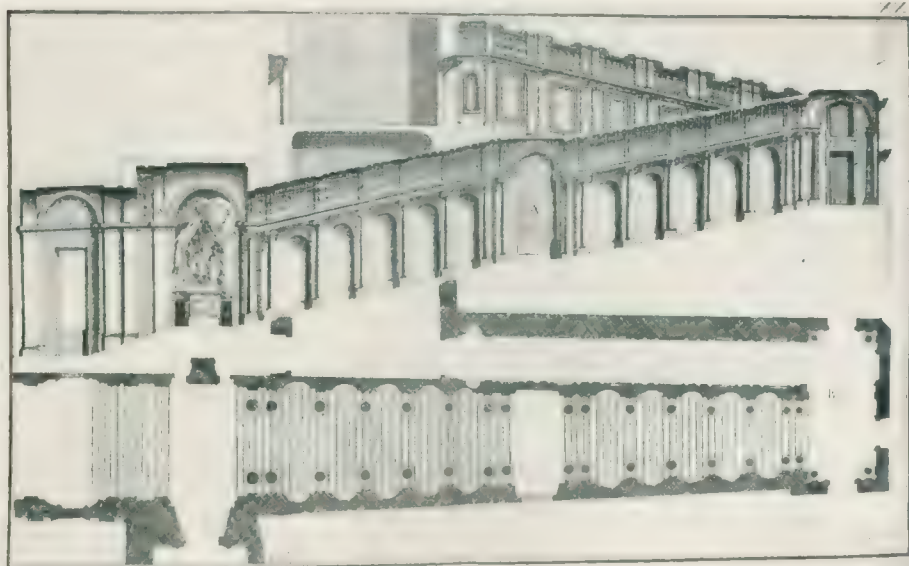



Fig. 56. – La tavola incisa XX con pianta e sezione della Scala Santa vaticana.

Fig. 57. – Disegno di progetto per la facciata di S. Francesco in Torino (1768) con le soluzioni proposte all'interno dello studio professionale da Vittone e dal collaboratore Quarini: fu adottata la soluzione studiata dal discepolo. Si è dunque nel tema « dal comunale al grandioso ».

Fig. 59. – Schizzo dal vero dello scrivente della cappelletta di Corteranzo. Un euforico astrattismo: passaggio «dal comunale al grandioso».

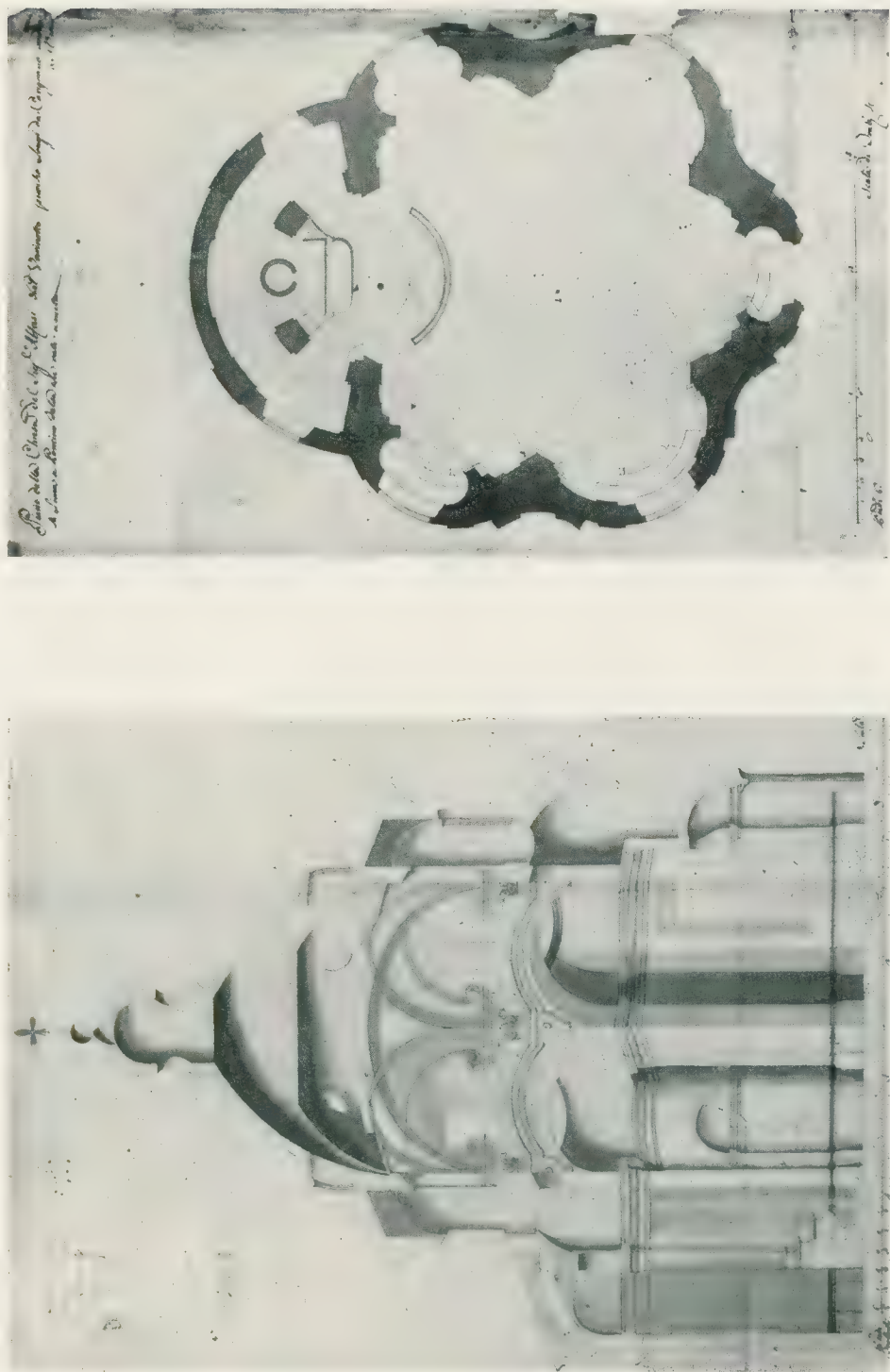



Fig. 58. - I due disegni per la cappelletta del Vallinotto, della collezione Vandone di Cortemilia, ora al Museo Civico di Torino.

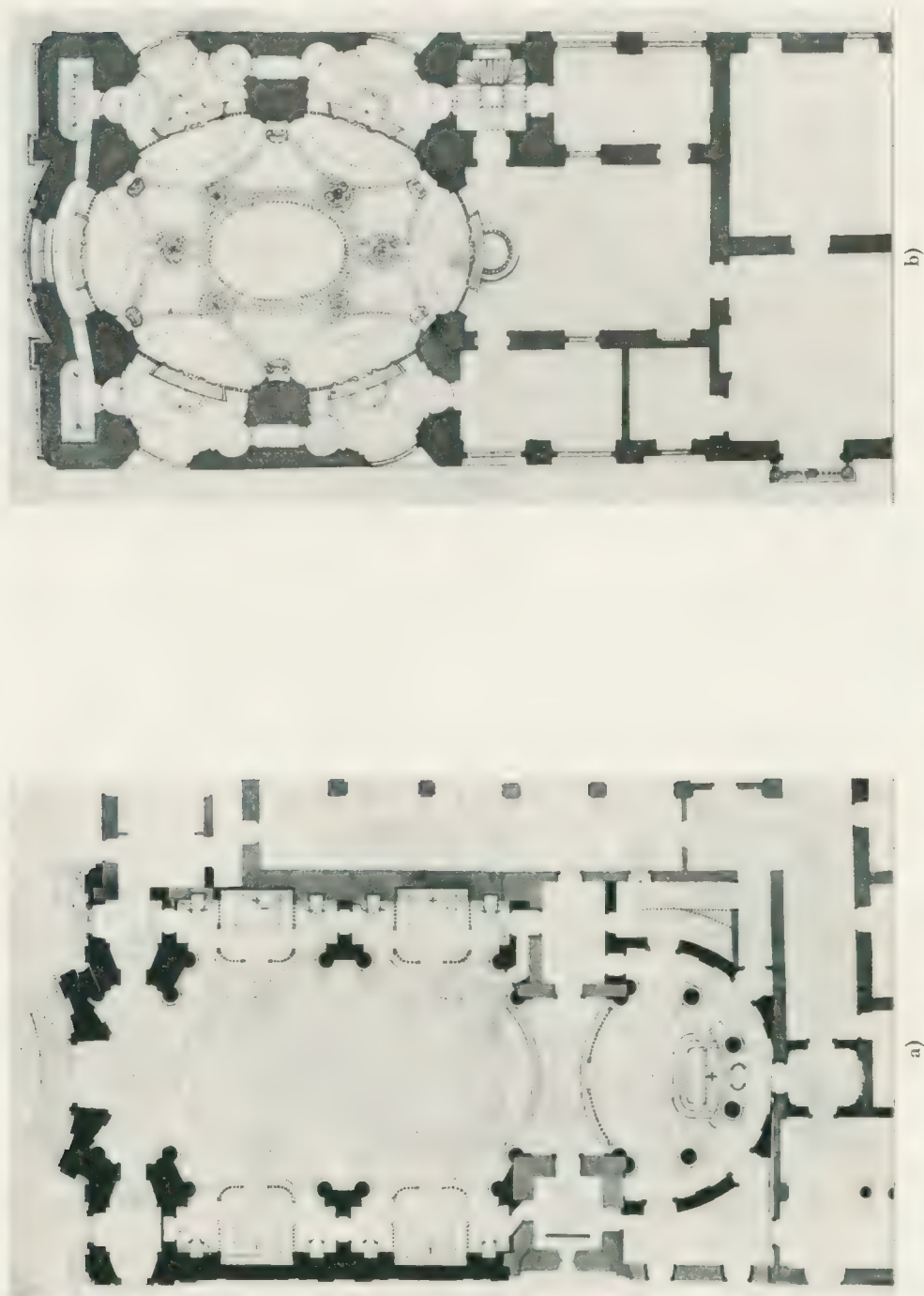



Fig. 61 a) e b). – Confronto tra i due « Vasi » (a) della Chiesa di Sant'Antonio Abate di Chieri del Bays (1767), e (b) della Chiesa di San Gaetano in Nizza Marittima (1741-49), ambedue giovantisi di « restrizione », cioè di vincoli esorbitanti dalla pratica sull'ideale tematica.

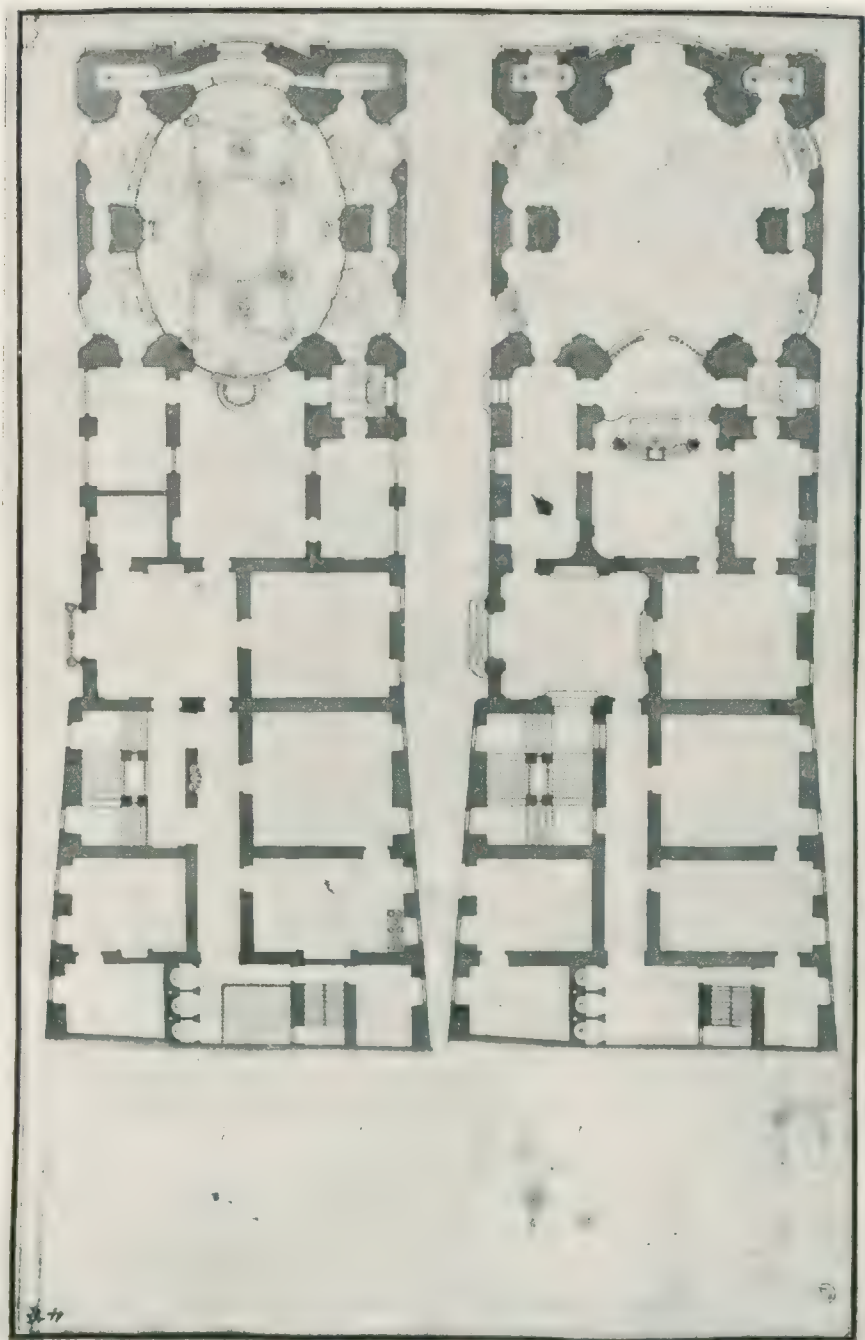



Fig. 60. – Le planimetrie del piano terreno e del primo piano del conventino di San Gaetano in Nizza Marittima, «in un sito assai scarso, ed angusto, circondato da tre parti da strade pubbliche, e dall'altra da Case private, del cui acquisto non v'era da sperare».

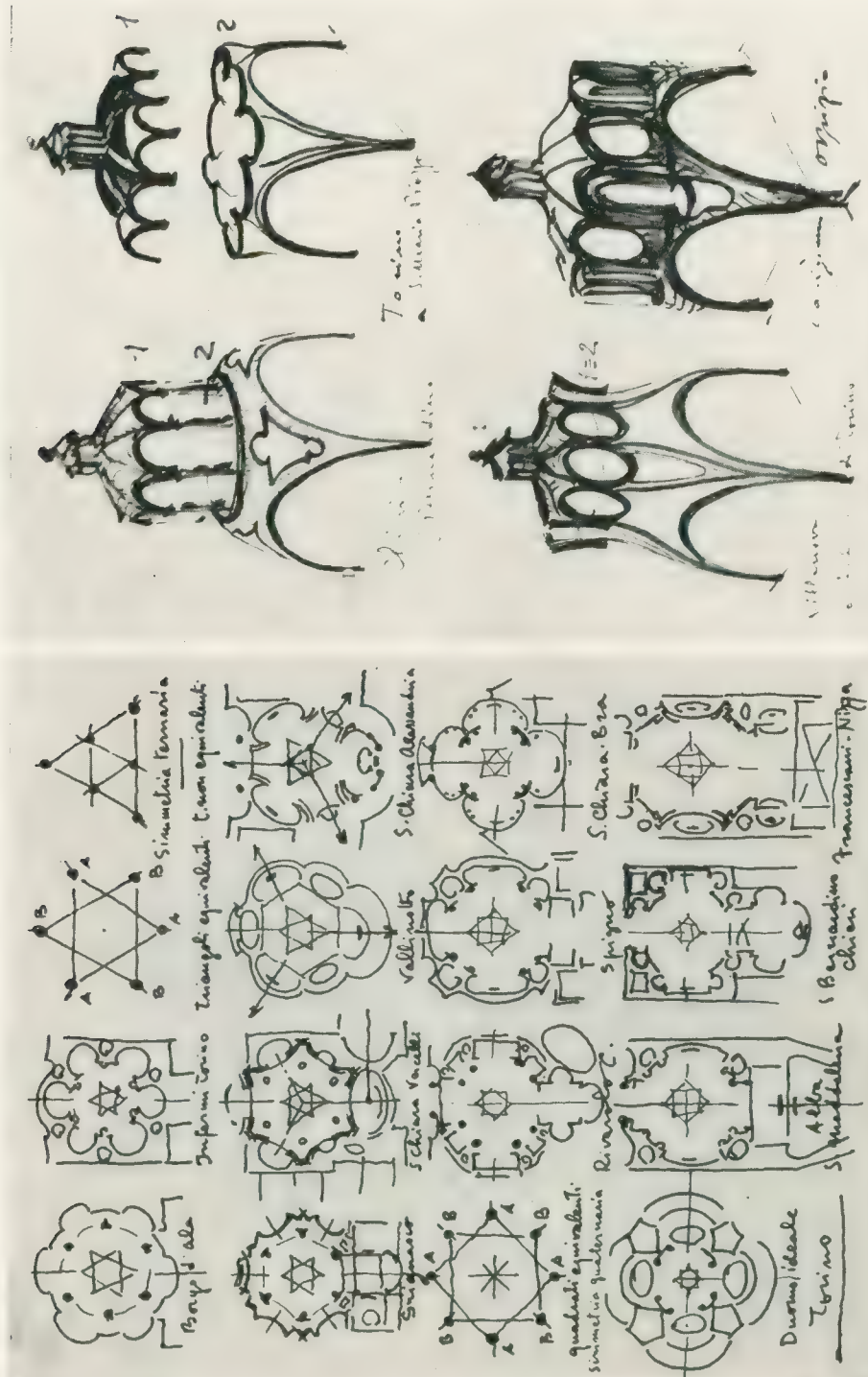



Fig. 63.

Fig. 64.

Fig. 63. – Abbozzo di tabellone classificatorio delle geometrie latenti costitutive della sistematica sperimentazione formale di Vittone nei « Vasi » di chiese centrali, quali intrecci di piramidi a base esagona, triangolare, ottagona, quadrata. I B restano costanti, gli A variano.

Fig. 64. – Schizzi indicativi delle arditissime conformazioni di pennacchi in cupole vittoniane per fare penetrare e scivolare in basso la luce; ma soprattutto indagatori della specifica e sistematica sperimentazione implicante speciali strutturazioni edilizie e architettoniche.

Fig. 62. – Scorcio fotografico della spettacolare volta dell'aula di Sant'Antonio Abate, la quale, nella tematica neoguariniana e vittoniana, potrebbe essere invidiata a Chieri da qualsiasi capitale del rococò mitteleuropeo.

OSSERVAZIONI
DI
ANTONIO VISENTINI
ARCHITETTO VENETO
CHE SERVONO DI CONTINUAZIONE
AL TRATTATO DI
TEOFILO GALLACCINI
SOPRA GLI ERRORI
DEGLI
ARCHITETTI.

VENEZIA
M.DCCLXXI.
Per GIAMBATISTA PASQUALI.
CON LICENZA DE' SUPERIORI, E PRIVILEGIO.

Fig. 65.

TRATTATO
DI
TEOFILO GALLACCINI
SOPRA GLI ERRORI
DEGLI ARCHITETTI
ORA PER LA PRIMA VOLTA
PUBBLICATO

IN VENEZIA
MDCCLXVII
PER GIAMBATISTA PASQUALI
Con Licenza de' Superiori, e Privilegio.

Fig. 66.

Fig. 65. – Frontespizio delle « Osservazioni » di Antonio Visentini, (1771), spietata requisitoria contro l'architettura barocca e rococò.
Fig. 66. – Frontespizio del postumo scritto di Teofilo Gallaccini « Trattato sopra gli errori degli Architetti » dal Visentini.

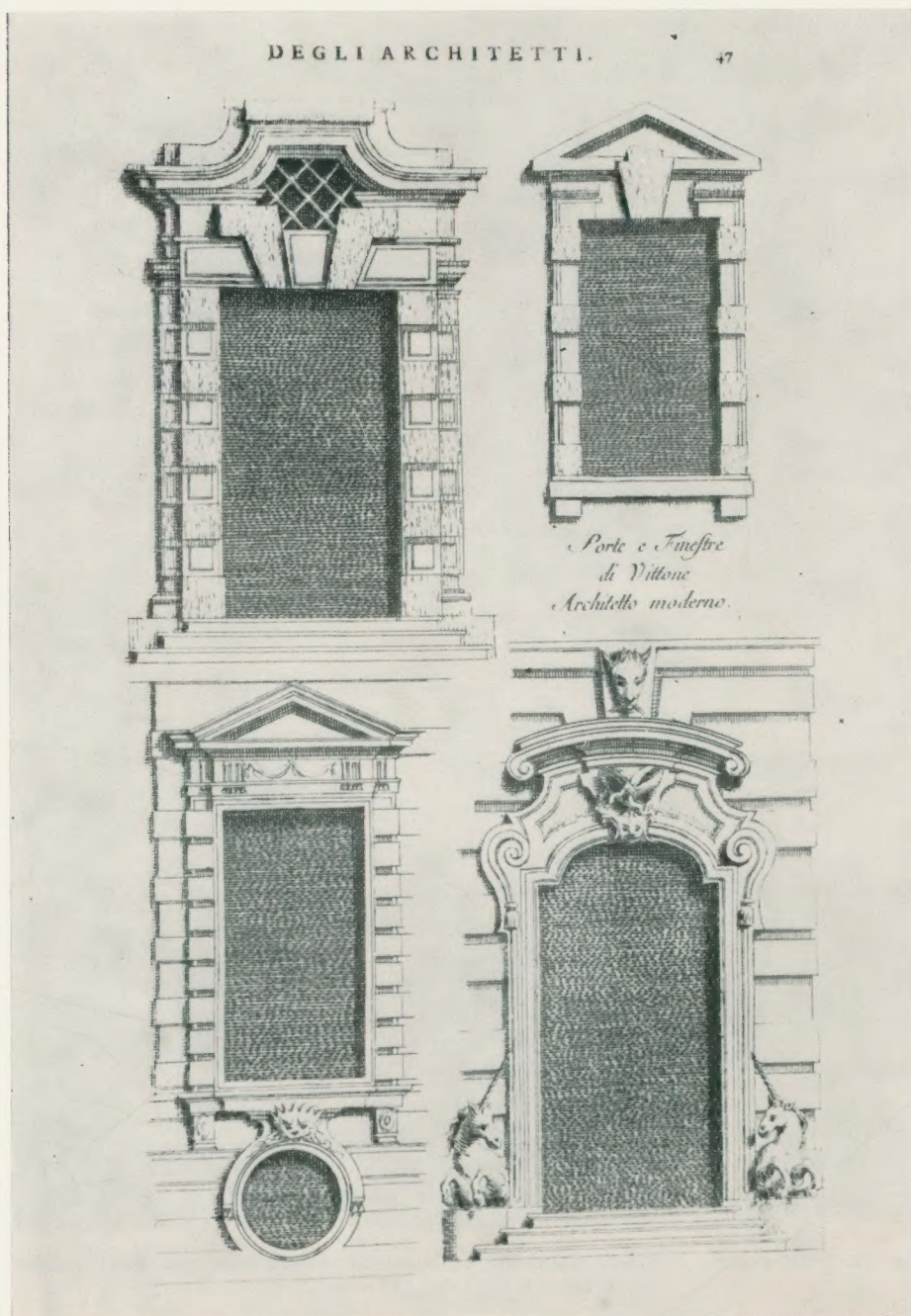



Fig. 67. – Porte e finestre romane attribuite erroneamente da Visentini a Vittone. In realtà Vittone le pubblica nelle « Istruzioni Elementari » traendole da repertori altrui.

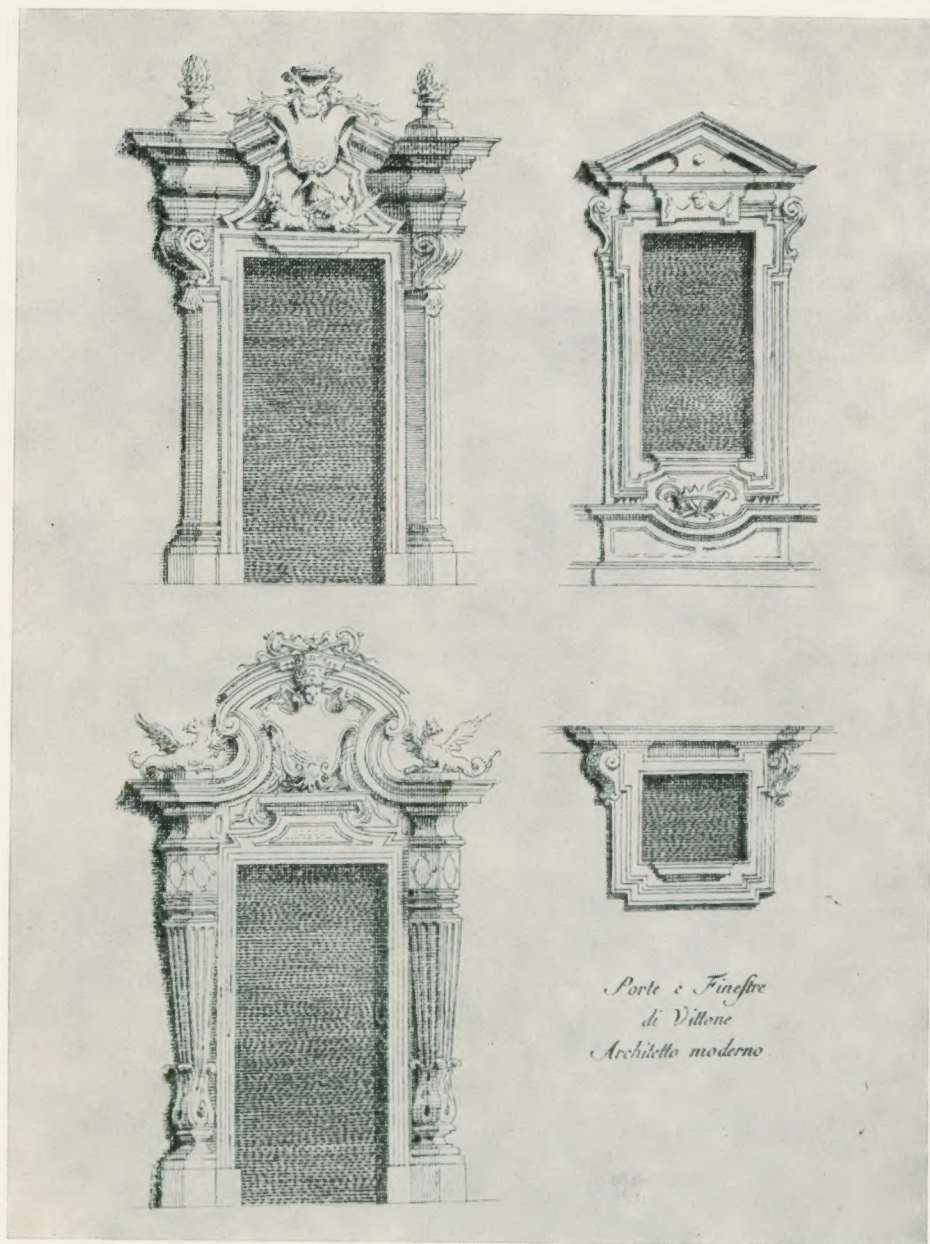



Fig. 68. – Altre porte e finestre attribuite da Visentini erroneamente alla « modernità » di Vittone (cfr.: figg. 15 e 16).